RICHARD WAGNER

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 410 3

£ 20.—

N° 118

RICHARD WAGNER

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/richardwagner00cham

Richard Wagner

Zeichnung von F. v. Lenbach im Besitz der Familie Wagner, Bayreuth

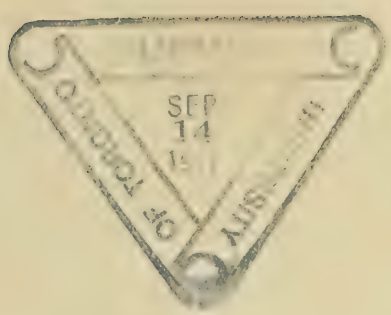
HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN

RICHARD WAGNER

Prometheus soll von seinem Sitz erstehen
Und dem Geschlecht der Welt verkündigen:
„Hier ward ein Mensch, so hab' ich ihn gewollt!"
Heinrich von Kleist

SECHSTE AUFLAGE

F. BRUCKMANN A.-G. / MÜNCHEN 1919



Alle Rechte vorbehalten.

AIL
410
W1E4
1919

VORWORT

ZUR ERSTEN (ILLUSTRIERTEN) AUSGABE

In meiner kleinen Schrift „Das Drama Richard Wagner's" (1892) hatte ich ein grösseres Werk über den Bayreuther Meister angekündigt. Gerade in dem Augenblick, als meine Vorstudien so weit gediehen waren, dass ich an die Ausführung dieses Vorhabens zu schreiten gedachte, wandte sich die Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vormals Friedrich Bruckmann an mich mit dem Vorschlag, den Text zu einer illustrierten Biographie Wagner's zu schreiben. Wie ehrenvoll dieser Antrag auch war, so hatte er doch im ersten Augenblick wenig Verlockendes für mich. In Carl Friedrich Glasenapp's „Leben Richard Wagner's" besitzt die Welt eine klassische Biographie des grossen Wort-Tondichters; ausserdem steht die Veröffentlichung einer umfangreichen Autobiographie für später in Aussicht; für kleinere populäre Darstellungen des Lebenslaufes haben mehrere Verfasser in vorzüglicher Weise gesorgt: eine neue Biographie schien mir darum keinem wahren Bedürfnis zu entsprechen. Als aber die Verlagsanstalt auf meinen Vorschlag einging, nicht eine Biographie im engeren Sinne des Wortes, sondern gewissermassen ein *Bild*, nicht eine chronistische Aufzählung aller Vorkommnisse der aufeinanderfolgenden Lebensjahre, sondern eine möglichst einheitliche Skizze des Lebens sowie namentlich des gesamten Denkens und Schaffens dieses grossen Mannes zu geben, fühlte ich mich verpflichtet, die Verwirklichung meines früheren Vorhabens zu vertagen und

das vorliegende Werk, welches nicht die eigene Wahl, sondern das Schicksal mir als Aufgabe zugewiesen hatte, nach besten Kräften auszuführen; denn ein derartiges Werk gab es bis zur Stunde über Wagner nicht.

Vielleicht werde ich später einmal die frühere Absicht wieder aufnehmen. Durch die Veröffentlichung dieses Buches würde ihr Schwerpunkt natürlich eine ganz bedeutende Verschiebung erleiden. Hier hat mich vom ersten bis zum letzten Wort das eine Bestreben geleitet, Wagner „von innen" zu erblicken, ihn und die Welt so darzustellen, wie *er* beide sah. Es ist dies die einzige Methode, einen Menschen zu erkennen. Wahrheit ist eine innere Leuchte; das Licht von aussen prallt an der Oberfläche ab und blendet den Forscher; stellt dieser sich dagegen in den Schatten, begnügt er sich damit, jene innere Leuchte anzufachen, so wird die ganze Gestalt durchsichtig. Musste aber hier die Individualität Wagner's meine volle, ungeteilte Aufmerksamkeit beanspruchen, da ihre Darstellung den einzigen Gegenstand dieses Buches ausmacht, so bleibt nichtsdestoweniger eine Betrachtung Richard Wagner's „von aussen", seiner Stellung in der Kunstgeschichte und in der Entwickelung des Menschengeistes, die Feststellung der „Diagonale", welche aus der Erkenntnis und dem Wollen dieses ungewöhnlichen Genies, gepaart mit der Erkenntnis und dem Wollen von hunderttausend weniger Begabten, entsteht, gewiss eine interessante und verlockende Aufgabe. Vielleicht wage ich mich später daran.

Die Verlagsanstalt Bruckmann ging nun auf meinen Vorschlag betreffs der Auffassung unserer vorliegenden Aufgabe sofort mit vollem Verständnis ein; war das Buch aus ihrer Initiative hervorgegangen, so ist seine vorliegende Gestaltung unser gemeinsames Werk. Meinem Wunsch, alles Überflüssige an Illustrationsmaterial aus dem Buche zu entfernen, wie Sängerporträts, Karikaturen u. dergl., ist sie ohne Bedenken nachgekommen; hätte sie auf billige „Sensation" spekulieren wollen,

so hätte es ihr an Material nicht gefehlt; dagegen hat sie keine Mühe und Opfer gescheut, um alles wirklich Wichtige herbeizuschaffen und den bildlichen Teil des Werkes technisch so durchzuführen, wie es der Würde des Gegenstandes entsprach. Dass sie fast überall, im Hause Wahnfried, in verschiedenen königlichen Theaterintendanzen, bei zahlreichen in- und ausländischen Freunden des Meisters, das dankenswerteste Entgegenkommen fand, bezeugt das Illustrationsverzeichnis. Verhielt sich auch das „Wagner-Museum“ schroff ablehnend, so sei das hier nur für die Sammler historischer Tatsachen erwähnt; kein einziges Stück ist uns infolge dieser Weigerung entgangen, und manches kostbare Blatt haben wir auf mühsameren Umwegen entdeckt, welches uns sonst leicht unbekannt geblieben wäre.

In H. Hendrich gewann die Verlagsanstalt die Mitwirkung eines der sehr wenigen Maler, deren Phantasie bei Wagner's Werken nicht durch das Bühnenbild befangen bleibt, sondern den Kern der dichterischen Konzeption erfasst und ihn frei nach dem Wesen ihrer eigenen Kunst neugestaltet. Das Verbindungsglied zwischen dem gedanklichen Teil des Werkes und dem bildlichen schuf A. Frenz durch die tiefe Symbolik seiner Vignetten.

Was meinen Text anbelangt, so schulde ich namentlich meinem hochverehrten, teuren Freunde Carl Friedrich Glasenapp Dank für seine selbstlose Unterstützung. Ausserdem drängt es mich, an dieser Stelle meinem früheren Lehrer und langjährigen Freund, Herrn Gymnasiallehrer Otto Kuntze in Stettin, öffentlich meinen Dank auszusprechen: ihm verdanke ich meine Beherrschung der deutschen Sprache, somit auch die Befähigung, das vorliegende Buch zu schreiben; ausserdem hat er sich der mühevollen Durchsicht der Korrekturbogen unterzogen.

Und so möge denn dieser Versuch, in einheitlicher Form ein einheitliches Bild des grossen deutschen Mannes zu entwerfen, in die Welt hinausgehen und das Seinige zu einem

besseren Verständnis dieses Geistes- und Herzenshelden beitragen. Wes das Herz voll ist, des gehet der Mund über; möge es den Weg zu vielen anderen Herzen finden.

Wien, im November 1895

Houston Stewart Chamberlain

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die Ausgabe dieses Buches in Quarto, reich illustriert, erschien November 1895. Seit jenem Augenblicke wurde häufig der Wunsch nach einer billigeren Ausgabe laut. Um diesen Wunsch zu erfüllen, mussten die Bilder und Beigaben weggelassen werden; der Text dagegen ist hier lückenlos nach der grossen Ausgabe wiederholt.

Den Text zu einem illustrierten Werke von den Illustrationen getrennt herauszugeben, mag nicht unbedenklich erscheinen; doch hege ich die Zuversicht, dass das Unternehmen sich in diesem Falle als durchaus berechtigt erweisen wird. Häufig geschieht es nämlich bei reich illustrierten Werken, dass der Verleger sein Bildermaterial gesammelt hat, ehe der Verfasser an die Arbeit geht; dieser ist somit an eine bestimmte Marschroute gebunden. Bei diesem Buche dagegen ward ein umgekehrtes Verfahren befolgt. Dank dem verständnisvollen Entgegenkommen der Verlagsanstalt Bruckmann war es der Verfasser, der von Anfang an entschied, welche Illustrationen für sein Vorhaben förderlich seien, welche nicht; die Bilder dienten also dem Texte, nicht umgekehrt. Selbst die Porträts des Meisters sind mit dieser bestimmten Absicht ausgewählt und an den verschiedenen Orten des Buches angebracht, und noch mehr gilt das Gesagte von den zahlreichen Faksimiles. Sind nun auch — gerade infolge dieses Verfahrens — Text

und Bilderschmuck in der grossen Ausgabe dieses Buches eng verwachsen, so ist und bleibt doch der Text der Kern des Ganzen, und darum kann er, ohne Schaden zu leiden, aus dem Verbande losgelöst werden. Möge der Leser dieser Textausgabe nach beendetem Studium des Buches sich die illustrierte in einer Bibliothek ansehen: sie wird ihm viel Anregung gewähren.

Den Text habe ich während des Druckes genau durchgelesen, doch bis auf einige kleine stilistische Verbesserungen und einige ergänzende Anmerkungen wenig daran zu verändern gefunden. Was die mitgeteilten Tatsachen anbelangt, so hat mich der genauste Kenner von Wagner's Leben, Carl Friedrich Glasenapp, versichert, er habe nur einen einzigen Irrtum in meinem Buche entdeckt, nämlich die Behauptung auf S. 80, Madame Laussot betreffend, insofern nämlich diese Dame nur einmal in die Lage kam, dem Meister eine sehr geringfügige und nach wenigen Wochen zurückerstattete Summe zur Verfügung zu stellen.

Dieses Buch ist als Einführung in die Kenntnis Richard Wagner's gedacht. Das weitere Eindringen in die Welt dieses erhabenen Mannes ist eine Aufgabe, die jeder von neuem in Angriff nehmen muss und zu der nur der Meistergeist selber, nicht ein Dolmetscher anleiten kann.

Wien, im November 1901 H. S. C.

Die *dritte* Auflage war ein unveränderter Abdruck der zweiten. Die Korrektur der *vierten* Auflage hat mein verehrter Freund, Professor Kuntze in Stralsund, besorgt, wofür ihm hier der gebührende Dank ausgesprochen sei.

Wien, im Sommer 1907 H. S. C.

ERKLÄRUNG DER ABKÜRZUNGEN

Die römischen Ziffern I, II, III usw. beziehen sich immer, wenn nicht ausdrücklich ein anderer Autor genannt wird, auf *Richard Wagner's* »Gesammelte Schriften und Dichtungen«; die Seitenzahl ist die der grossen Ausgabe, die als die massgebende zu gelten hat; Besitzer der kleinen Ausgabe können durch die darin enthaltenen vergleichenden Tabellen die betreffenden Stellen leicht finden.

E deutet auf den Band »Entwürfe, Gedanken, Fragmente«,

L auf die zwei Bände »Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt«,

U auf den Band »Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine«,

R auf die Broschüre »Briefe an August Roeckel von Richard Wagner«.

INHALTSÜBERSICHT

ALLGEMEINE EINLEITUNG

Allgemeine Grundsätze S. 1. — Disposition des Buches S. 14. — Quellen S. 15. — Liszt S. 20. — Nietzsche S. 20. — Glasenapp S. 21. — Wolzogen und Stein S. 23. — Die Gegner S. 25. — Das deutsche Drama S. 28. — An den Leser S. 30.

ERSTES KAPITEL : RICHARD WAGNER'S LEBENSGANG

EINLEITUNG

Das Schema S. 33. — Allgemeine Symmetrie des Lebensganges S. 35. — Nähere Einteilung S. 37. — Beschränkte Gültigkeit des Schemas S. 38.

ERSTE LEBENSHÄLFTE

1. (1813—1833) Geburt S. 40. — Die Familie S. 40. — Die ersten Eindrücke S. 44. — Die ersten schöpferischen Versuche S. 47.
2. (1833—1839) Würzburg S. 48. — Wagner's Geschwister S. 48. — Wanderjahre S. 50. — Das Ergebnis dieser Periode S. 53.
3. (1839—1842) Jahre der Not S. 53. — Die neue Bahn S. 55. — Zwei wichtige Ergebnisse der Jahre in Paris S. 56.
4. (1842—1849) Erste Erfolge S. 58. — Wagner und die Kritiker S. 60. — Kapellmeisterleiden S. 65. — Wagner als Revolutionär S. 66. — Die Rede im Vaterlandsverein S. 69. — Der Mai-Aufstand in Dresden S. 70. — Wichtige Ergebnisse dieser Periode S. 73.

ZWEITE LEBENSHÄLFTE

1. (1849—1859) Züricher Umgang S. 75. — Die wahren Freunde S. 76. — Franz Liszt S. 77. — Die ersten Helfer in der Not S. 80. — Die ersten Anhänger S. 81. — Uhlig und Bülow S. 82. — Schöpferische Tätigkeit in Zürich S. 84. — Wagner's Schriften S. 87. — Schopenhauer S. 88.
2. (1859—1866) Allgemeiner Überblick über diese Jahre S. 89. — Paris und die Aufführung des Tannhäuser S. 93. — Wien S. 98. — München S. 101. — König Ludwig II. S. 104. — Die erste Aufführung von Tristan und Isolde S. 110.

3. (1866—1872) Wagner's zweite Ehe S. 112. — Schöpferische Tätigkeit S. 116. — Der Krieg von 1870 S. 117.
4. (1872—1883) Die Bayreuther Festspiele S. 118. — Die letzten Lebensjahre S. 120. — Schlussbetrachtung S. 125.

ANHANG: CHRONOLOGISCHE TAFEL

Erste Lebenshälfte S. 129. — Zweite Lebenshälfte S. 131.

ZWEITES KAPITEL: RICHARD WAGNER'S SCHRIFTEN UND LEHREN

EINLEITUNG

Der Kunstler als Schriftsteller S. 137. — Richard Wagner S. 139. — Die künstlerische Not S. 142. — Disposition des Kapitels S. 148.

RICHARD WAGNER'S „POLITIK"

R. Wagner im Jahre 1849 S. 150. — Wagner und Beust S. 154. — Dichter und Politiker S. 157. — Die „plastischen Widersprüche" in Wagner's Denken S. 158. — Wagner's deutsch-patriotische Gesinnung S. 160. — Wagner's grundlegende politische Überzeugungen S. 163. — Sein Verhältnis zur Religion S. 164. — Das Königtum S. 167. — Das freie Volk S. 169. — Wagner als Revolutionär S. 172. — Schiller und Wagner S. 173. — Unsere „anarchische Ordnung" S. 175. — Schlussbetrachtung S. 178.

RICHARD WAGNER'S „PHILOSOPHIE"

Zur Orientierung S. 181. — Dichter und Philosoph S. 184. — Wagner und Feuerbach S. 186. — Wagner und Schopenhauer S. 161. — Verwandtschaft mit Schopenhauer S. 193. — Der Wille S. 194. — Der Pessimismus S. 196. — Das Mitleid S. 197. — Übereinstimmung mit Schopenhauer S. 197. — Abweichungen von Schopenhauer S. 199. — Kunst und Philosophie S. 201. — Wagner's Weltanschauung S. 205.

RICHARD WAGNER'S REGENERATIONSLEHRE

Einfachste Fassung S. 208. — Die drei Regenerationslehren S. 209. — Gliederung der Untersuchung S. 211. — Quellenschriften S. 211. — Die Erkenntnis des Verfalles S. 213. — Die Gründe des Verfalles S. 217. — Geld und Eigentum S. 218. — Der Verderb des Blutes S. 220. — Einfluss der Nahrung S. 220. — Die Ungleichheit der Rassen S. 223. — Der Einfluss des Judentums S. 224. — Der Glaube an eine Regeneration S. 229. — Die drei Lehren S. 231. — Die empirische Regenerationslehre S. 232. — Die philosophische Regenerationslehre S. 234. — Die religiöse Regenerationslehre S. 238. — Die Kunst als das einigende Element S. 241. — Kunst und Leben S. 242. — Kunst und Philosophie S. 242. — Kunst und Religion S. 243. — Wagner's Religion S. 245. — Übergang zur Kunstlehre S. 247.

RICHARD WAGNER'S KUNSTLEHRE

Bedeutung des Wortes Kunstlehre S. 248. — Kunst und Leben S. 250. — Zweiteilung der Kunstlehre S. 251. — Das künstlerische Erkennen S. 253. — Die Kunst als Bildnerin des Menschen S. 254. — Die „allgemeinsame" Kunst S. 256. — Kunst und Wissenschaft S. 257. — Die Kunst als „Lebensheiland" S. 259. — Das vollkommenste Kunstwerk S. 263. — Seher, Dichter und Künstler S. 264. — Polemischer Streifzug S. 268. — Das Drama S. 270. — Das reinmenschliche Drama S. 271. — Historischer Rückblick S. 272. — Das Verhältnis zwischen Drama und Musik S. 275. — Das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Tonkunst S. 281. — Stellung der übrigen Künste im Wort-Tondrama S. 287. — Der neue Begriff der Handlung S. 290. — Das Kunstwerk der Zukunft S. 292. — Das deutsche Drama S. 295.

ANHANG: ÜBERSICHT DER SCHRIFTEN RICHARD WAGNER'S

Allgemeine Einteilung S. 298. — Aufzählung S. 300.

DRITTES KAPITEL: RICHARD WAGNER'S KUNSTWERKE

EINLEITUNG

Die Werke des Genies S. 307. — Musikalische Exegetik S. 310. — Zweck des Kapitels S. 313.

KUNSTWERKE DER ERSTEN LEBENSHÄLFTE

1. Jugendversuche

Die alte und die neue Sprache S. 315. — Wagner's erste Oper S. 316.

2. Die Feen und Das Liebesverbot

Die Dichtung und die Musik S. 320. — Wortdichter und Tondichter S. 326.

3. Rienzi und Der Fliegende Holländer

Geschichtliche Daten S. 330. — Das Quidproquo S. 331. — Rienzi S. 335. Der Fliegende Holländer S. 339.

4. Tannhäuser und Lohengrin

Geschichtliche Daten S. 341. — Das Verhalten der Kritik S. 346. — Die biographische Bedeutung dieser Werke S. 350.

DIE VIER GROSSEN ENTWÜRFE

Ist die Oper möglich? S. 363. — Aus Unbewusstsein zum Bewusstsein S. 367. — Das Grundgesetz des neuen Dramas S. 371.

KUNSTWERKE DER ZWEITEN LEBENSHÄLFTE

Einleitendes S. 374.

1. Die Meistersinger von Nürnberg

Die erste Fassung S. 377. — Die zweite Fassung S. 379. — Vergleich zwischen einem Werk aus der ersten und einem aus der zweiten Lebenshälfte S. 383. — Die Handlung im neuen Drama S. 386.

2. Der Ring des Nibelungen

Der Entwurf vom Jahre 1848 S. 389. — Die „Phasen"-Irrlehre S. 396. Die Trilogie vom Jahre 1852 S. 400. — Die Handlung im Nibelungenring S. 402.

3. Tristan und Isolde

Das Gesetz der Vereinfachung S. 409. — Die Quellen zu Wagner's Tristan S. 414. — Die Verklärung der Liebe S. 418. — Der „Gedanke" als künstlerischer Stoff S. 421. — Wort und Ton S. 430.

4. Parsifal

Die Erregung des Mitleids S. 433. — Die „Allmacht des Willens" S. 435. — Die geniale Wirkungsart S. 438. — Der Held als Sieger S. 441. — Wolfram's Parsival S. 442. — Religiöse Deutungen S. 442. — Der neue Begriff der dramatischen Handlung S. 443. — Die Bedeutung der Dramen Richard Wagner's in der Geschichte der deutschen Kunst S. 449.

ANHANG: ÜBERSICHT DER WERKE RICHARD WAGNER'S

Dichterische Werke S. 452. — Musikalische Werke S. 453. — Dramatiche Werke S. 455.

VIERTES KAPITEL: BAYREUTH

EINLEITUNG

Das Vermächtnis S. 461.

DIE FESTSPIELE

1838 S. 464. — 1848 S. 464. — 1851 S. 465. — 1862 S. 468. — 1865 S. 470. — 1870 S. 472. — 1872 S. 472. — 1873 S. 474. — 1874 S. 476. — Muncker und Feustel S. 477. — Adolf von Gross S. 478. — Gräfin Wolkenstein S. 478. — Karl Tausig S. 480. — Emil Heckel S. 480. — 1875 S. 481. — 1876 S. 481. — Die Presse S. 482. — Die Künstler S. 484. — 1882 S. 486. — 1883—1894 S. 487. — Siegfried Wagner S. 489.

DER BAYREUTHER GEDANKE

Der Kulturgedanke S. 491. — Das mythische Denken S. 496. — Der Bildungsbarbar S. 501. — Der Kunstgedanke S. 502. — Bayreuth S. 504. — Kunst und Religion S. 506. — Kunst und Philosophie S. 507. — Kunst und Naturwissenschaft S. 511. — Zusammenfassung S. 512. — Wagner und Schopenhauer S. 512. — Richard Wagner S. 514.

NAMEN- UND BEGRIFFREGISTER

ALLGEMEINE EINLEITUNG

Nicht nach Fülle des Wissens soll man streben, sondern nach Fülle des Verstandes.
Demokrit

Allgemeine Grundsätze

Ein altes Sprichwort lehrt: Reden ist Silber, Schweigen ist Gold; das Ideal für ein Buch wäre, beiden Teilen dieses weisen Satzes gerecht zu werden, indem man zugleich silbern redete und golden schwiege. Denn nicht allein ist „alles zu sagen das Geheimnis, langweilig zu sein", wie Voltaire sehr richtig meinte, sondern das Zuviel des Geredeten, des Berichteten, des auf allen Gebieten aufbewahrten „Materials" liegt auf unserem ganzen geistigen Leben wie eine erstickende, Luft und Licht raubende Last. Richard Wagner spricht es unumwunden als seine Meinung aus, dass „mit der Erfindung der Buchdruckerkunst, ganz gewiss aber mit dem Aufkommen des Zeitungswesens die Menschheit unmerklich von ihrer Befähigung zu gesundem Urteile verloren hat". Alles zu sagen ist also ebenso schädlich, als es wenig kurzweilig ist, und eine der Hauptaufgaben eines Biographen besteht in dem strengen Ausscheiden der ungeheuren Masse des Überflüssigen. — Heute namentlich, wo jedes geringfügigste Ereignis, das einen berühmten Mann betrifft, fast jedes Wort, das öffentlich aus seinem Munde fällt, von der Presse aufgegriffen und hierdurch „festgenagelt" wird, wo die flüchtigsten, intimsten Briefe, Äusserungen, die häufig einer ganz vorübergehenden, leidenschaftlichen Stimmung entsprangen und nur für den einen Freund bestimmt und wirklich verständlich waren, rücksichtslos dem Meistbietenden verfallen; heute, wo das alles unterschieds- und kritiklos dem Publikum mitgeteilt wird, um nachher, in Museen und Archiven aufgespeichert, Beweis und Gegenbeweis zu endlosen Schriften und Diskussionen zu liefern: heute würde die

Herstellung einer materiell vollständigen, lückenlosen Biographie eines Mannes von der Bedeutung Richard Wagner's eine Lebensaufgabe sein. Ja, ein Leben würde nicht ausreichen; denn es müsste diesem Biographen nicht anders als Tristram Shandy ergehen, den jeder neue Tag um ein ganzes Jahr in seiner Lebensschilderung zurückbrachte, da nicht einzusehen ist, was jemals die Flut neuer Publikationen hemmen sollte. Und dabei wird das Bild der grossen Gestalt immer verworrener! Vor der Unzahl kleiner Züge schwindet der klare, feste, charakteristische Umriss der Physiognomie. Alles Menschliche hat eben ein Mass; das Zuviel ist mindestens ebenso sehr vom Übel wie das Zuwenig. Schopenhauer behauptet, man müsste imstande sein, einen ganzen Menschen aus einer *einzigen* Handlung heraus zu konstruieren: das ist das Paradoxon eines klaren Denkers; es weist auf das gewiss einzig richtige Prinzip hin, dass wir, um zum vollen Verständnis irgendeiner Erscheinung zu gelangen, nicht so viele, sondern im Gegenteil so wenige Tatsachen wie möglich, d. h. also so wenige wie nötig verwenden müssen. Was wir zu erstreben haben, ist die Einfachheit. Es ist ein Gesetz des menschlichen Geistes: nur durch Einheit wird das Mannigfaltige lebendig. Zwar werden wir es nicht vermögen, den ganzen Menschen aus einer einzigen Handlung heraus zu konstruieren; wir werden uns aber erst dann ein plastisches, wahres Bild von ihm machen, wenn wir die Einheit der Individualität überall deutlich empfinden, wenn wir die scheinbar — oder auch wirklich — widerspruchsvollen Handlungen gerade aus der selben Eigenart des Charakters hervorgehen sehen, wenn für unser geistiges Auge die „Entwickelung“ von der Jugend bis zum Alter nicht einer in das Unendliche sich verlierenden, stets neue Welten durchkreuzenden geraden Linie, sondern einer um eine bestimmte und unverrückbare Achse emporsteigenden Schraubenlinie gleicht, wodurch dann auch die „Beschränkung“, die (wenigstens bei bedeutenden Menschen) nie mangelt, sich zugleich als die Bedingung der formellen Abgeschlossenheit und Vollkommenheit erweist. Unser erstes Ziel sollte also sein, die Übersichtlichkeit nicht durch die Fülle des Inhaltes zu beeinträchtigen.

Schadet nun die überreiche Menge der Einzelheiten dem Gesamtbild, so wird dieses Bild geradezu gefälscht durch die

gleichwertige Behandlung von Bedeutendem und Unbedeutendem. Nirgendswo sind Scharfsinn und Kritik mehr am Platze, als wo sie die verschiedenen Lebenserfahrungen und Lebensäusserungen in bezug auf ihre relative Bedeutung gegeneinander abwägen. Denn hier beziehen sich die Gesetze der Perspektive nicht bloss wie beim Gemälde auf unser apperzipierendes Organ und sein Verhältnis zu dem Geschauten, sondern der Gegenstand selber ist es, der als denkendes und handelndes Individuum einen Vordergrund, einen Mittelgrund und einen Hintergrund aufweist, der folglich an einem Ort Verweilen und Detailschilderung zulässt, an einem anderen sie geradezu verbietet, der einmal scharfe und stark beleuchtete Linien, ein anderesmal dagegen nur schwach angedeutete fordert. Wer also den relativen Wert der Tatsachen nicht richtig erfasst, sondern wie ein chinesischer Maler alles in dem selben Massstabe zeichnet, verdirbt nicht blos sein Werk, sondern gibt uns ein verzerrtes, grundfalsches Bild.

Bei dem vorliegenden Buche war ich stets bestrebt, dieser beiden Grundsätze eingedenk zu bleiben: überall die richtige Auswahl zu treffen und die lebenstreue Perspektive zu wahren. Dagegen liess ich mich nirgendswo von der *Fata morgana* einer vermeintlichen „Vollständigkeit“ verführen. Hier, wie überall, gilt das Prinzip des weisen Demokrit: nicht nach Fülle des Wissens soll man streben, sondern nach Fülle des Verstandes. Seine grossen Männer soll ein Volk verstehen, sie kennen und lieben, wie man einen treuen Freund kennt und liebt; es ist aber durchaus überflüssig, sich den Kopf voll Daten und Namen zu pfropfen; daraus ergibt sich nur ein ewig steriles Wissen. Was nützt es mir z. B. für ein tieferes Verständnis Wagner's, wenn ich die Daten aller ersten Aufführungen seiner Werke kenne? wenn ich den Namen höre und das Porträt erblicke des braven Mannes, der zum ersten Male Lohengrin sang? oder wenn ich zehn Monate im Eisenacher Wagner-Museum sitze, um zehntausend Zeitungsurteile über des Meisters Werke und Schriften zu lesen? Nur wegräumen, nur alles Überflüssige wegräumen! Der Mann, der vor dreissig Jahren sein absprechendes Urteil über eine Sache, die er gar nicht fassen konnte, in aller Eile für das Morgenblatt zu Papier brachte, war ein armer Mensch, der sein tägliches Brot auf diese Art verdienen musste; sein

Urteil als „geschichtliches Dokument“ aufzubewahren und zu studieren, ist aber absurd. Derartige Bestrebungen wirken namentlich dann betrübend, wenn man sie auf einen Mann wie Richard Wagner angewendet sieht, der in so energischer Weise „das Kleben und Hangen an der Vergangenheit“ verdammte und dafür forderte, wir sollten „vergangen — vergangen, zukünftig — zukünftig sein lassen, und nur in dem Heute, in der vollen Gegenwart leben und dafür *schaffen*“ (L. I, 64), der seine eigenen Partituren am liebsten verbrennen lassen wollte [1]) und einmal über das andere ausrief: „Kinder! macht *Neues! Neues!* und abermals *Neues!* Hängt ihr euch ans Alte, so hat euch der Teufel der Inproduktivität, und ihr seid die traurigsten Künstler!“ (L. I, 189). Ja, hüten wir uns vor diesem Schutzgott der Archive, „dem Teufel der Inproduktivität“. Der selbe Wagner warnt uns, der vom Buchstaben besessene Menschenkopf verfalle in Wahnsinn; dagegen spricht er von dem Vermächtnis, welches grosse Männer „in unser Herz zu neuer Nahrung senken“ (vergl. die Einleitung zum vierten Kapitel). Der Gedanke, der das Leben eines solchen Mannes gestaltete, die Sehnsucht, die wie ein Genius ihm durch die Nacht der Leiden leuchtend voranschritt, das Werk, das sein Wille vollbrachte, das ist doch wahrlich kein Vergangenes, Historisches, zu den Akten zu Legendes, sondern ein lebendiger Samen, der in unseren Herzen neue Nahrung sucht, um zu frischem Leben wieder aufzukeimen.

Die Aufgabe, das Leben Richard Wagner's zu schildern, habe ich nun so aufgefasst, dass es sich um ein Lebendiges — nicht um ein Totes — handelt und dass dieses Lebendige uns in das Herz gesenkt werden soll.

Hier muss ich aber meine Auffassung der „Kritik“ in einem solchen Werk wie das vorliegende kurz darlegen.

In der Naturforschung, deren strenge Disziplin ich aus eigener Erfahrung kenne, bezieht sich die Kritik niemals auf den beobachteten Gegenstand, sondern immer einzig auf das beobachtende Subjekt (und die ihm dienenden Instrumente). Niemals wird es einem Naturforscher einfallen zu erklären: an diesem Tier ist das oder jenes ein „Fehler“; der lebendigen

[1]) Vergl. Kapitel IV, Abschnitt I.

Natur gegenüber wäre eine derartige Vorstellung zu offenbar absurd; er stellt fest, wie jedes Wesen organisiert ist, und versucht dann — soweit es gehen will — sich die Zweckmässigkeit des Gesamtbaues zu erklären. Dagegen wird unablässig die strengste Kritik gegen die eigene Beobachtung gerichtet, da nichts schwerer ist als selbst einen rein materiellen Vorgang richtig zu „sehen". Auf anderen Gebieten — Philosophie, Literatur, Geschichte — ist gewiss ein anderes Verfahren geboten, hier aber, wo ich ein Lebendiges im Auge habe, nicht. Ich glaube nicht, dass, wer dieses Buch liest, behaupten wird, es sei ohne Kritik geschrieben; schon die Anordnung des Stoffes, die nach architektonischen Prinzipien, nicht nach chronologischer Reihenfolge getroffen wurde, deutet auf die sondernde Tätigkeit der kritischen Analyse. Die Kritik bezieht sich also bei mir auf die Darstellung; sie betätigt sich (dem Leser unbewusst) auch immerfort durch die Aussonderung des vielen Überflüssigen; dagegen richtet sie sich niemals in dem heute üblichen Sinne einer Zensur gegen Wagner, und zwar nicht so sehr, weil ich Goethe's Rat wohl kannte: „Überlasse man doch der gemeinen, unbehilflichen Menge vergleichend zu loben, zu wählen und zu verwerfen"[1]) — denn ich kann mir sehr interessante kritische Erörterungen über Wagner denken — als weil es dem Zweck dieses Werkes, Wagner dem Verständnis näher zu bringen, widersprochen hätte. Ein Bild muss durch positive, nicht durch negative Züge ausgemalt werden; man muss geben, nicht nehmen. Die kritische Würdigung eines grossen Mannes durch einen anderen Mann gibt uns immer nur ein Bruchstück und lehrt uns nicht selten mehr in bezug auf den Kritiker als in bezug auf den Gegenstand seiner Kritik. Mein Bestreben ist dagegen gewesen, Wagner gewissermassen widerzuspiegeln; zwar ist das Ergebnis notwendigerweise eine Widerspiegelung nach der beschränkten Befähigung meines eigenen Kopfes; es macht aber einen gewaltigen Unterschied, ob einer, der sich keinesfalls in irgendeiner Beziehung mit einem Richard Wagner vergleichen kann, an diesen mit der Absicht herantritt, ihn der Höhe, der Breite und der Tiefe nach zu messen,[2]) oder aber ob er sich damit begnügt, das *verkleinerte* Bild in seinem

[1]) Noten zum west-östlichen Divan.

[2]) Was in dickbändigen Werken schon geschah!

Kopf getreu und bescheiden wiederzugeben. Wagner lobt einmal Liszt dafür, dass er „wie der echte Dichter mit vollkommener Unparteilichkeit jede Lebenserscheinung nach ihrem Wesen nimmt, wie sie ist“ (L. I, 48); es liegt an uns, diese Unparteilichkeit zu üben. Hiermit ist aber noch nicht genug geschehen. Ich sagte, der Naturphilosoph kritisiere die Gestalten nicht, die ihm begegnen, er behaupte nicht, der Hals der Giraffe sei zu lang und das Dromedar solle lieber zwei Höcker als einen einzelnen haben; das Beispiel der Kunstkritiker hat ihn noch nicht dazu verführt: wo aber nicht eine bloss sichtbare Erscheinung, sondern eine moralische Individualität zu erforschen ist, da genügt diese Unbefangenheit nicht. Um eine Persönlichkeit zu verstehen, um sie anderen so darzustellen, wie sie wirklich war, dazu gehört wirkliche, ausgesprochene Sympathie mit ihr; die Sympathie ist das innere Auge, ohne sie tappen wir im Dunkeln herum. Nur aus Begeisterung entspringen grosse Taten; wer nicht begeistert, sondern nüchtern ihren Zusammenhang erforschen will, ist wie ein Blinder, der sich die Ursache der Tageswärme zu erklären sucht, dabei aber die Hauptsache — die Sonne am Himmel — nicht erblicken kann. Darum fordert auch Goethe, dieser mässige, der Wahrheit und der Gerechtigkeit streng ergebene Mann, bei der Besprechung von Werken und Handlungen geradezu „parteiischen Enthusiasmus“, und er fügt als Begründung folgende Worte hinzu, die ich jedem leichthin Kritisierenden in die Seele schreiben möchte: „Lust, Freude, Teilnahme an den Dingen ist das einzige Reelle, und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur.“[1]) Das ist das Entscheidende! Welche Methode „vereitelt“? und welche führt dem „in unser Herz gesenkten Vermächtnis neue Nahrung zu“ und erzeugt dadurch „wieder Realität“? Wählen wir immer den Weg, der zu neuem Leben führt! und das ist der, den uns Goethe hier weist. Da ich aber sehr gut weiss, wie sehr ich mit meinem „parteiischen Enthusiasmus“ gegen den Aberglauben unserer kritiksüchtigen Zeit verstosse, so will ich noch einen „Fachmann“ anführen, den grossen Geschichtsforscher Carlyle; dieser schreibt am Anfang seiner Lebensskizze von Mohammed: „Ich beabsichtige, von diesem Manne alles Gute

[1]) Brief an Schiller vom 14. Juni 1796.

zu sagen, was nur irgend möglich; denn dies ist das Mittel, um sein Geheimnis zu erforschen. Versuchen wir nur recht zu begreifen, was er in der Welt *gewollt* hat; wie die Welt ihm gegenüber ihren Willen äusserte und wie sie sich noch heute in dieser Beziehung verhält, das wird dann leicht zu beantworten sein.“ An anderer Stelle spricht er die Überzeugung aus: „Im ganzen sind wir geneigt, viel zu viel Gewicht auf Fehler zu legen; dieses Verweilen bei Einzelheiten dient nur dazu, den Mittelpunkt dem Blicke zu entziehen.“ Nicht also durch die Aufzählung der sogenannten „Fehler“, sondern durch die genaue Kenntnis ihrer Tugenden erforscht man das Geheimnis einer Persönlichkeit; so wenigstens meinte einer der bedeutendsten Geschichtsforscher. Dieser selbe Glaube hat auch mich in dem vorliegenden Werke bestimmt. Gewiss darf man und soll man vom Biographen eine bis in jede Einzelheit makellos wahrhaftige Berichterstattung fordern; hiermit ist aber der landläufigen, höchst oberflächlichen Auffassung des Ausdruckes „Objektivität“ keineswegs das Wort geredet. Denn bei jeder Handlung ist der äussere Vorgang offenbar das Nebensächliche, ihm kommt im allgemeinen nicht viel mehr als symptomatische Bedeutung zu; das Wichtige ist doch der Komplex von subjektiven Eindrücken, Stimmungen, Leidenschaften usw., aus welchem die Handlung des Helden hervorging. Ist also von Objektivität die Rede, so muss man darunter jene Gemütsart verstehen, welche das Subjektive des Handelnden vollkommen „objektiv“ auffasst. Das wäre aber nicht der Fall, solange man eine Spur eigener Subjektivität beibehielte, von der aus man den anderen wie einen Fremden beurteilte; die wahre Objektivität ist hier offenbar die Identifizierung (soweit irgend möglich) mit dem Handelnden: das Begreifen seiner Worte und seiner Taten aus seiner Seele heraus, welche Seele in diesem Falle das zu betrachtende „Objekt“ ausmacht. Das übliche Vorgeben der „nüchternen Objektivität“ u. dgl. ist im Grunde genommen nichts anderes als eine verkappte Verteidigung der mangelnden Fähigkeit, seiner eigenen despotischen Subjektivität Schranken zu setzen; man verwahrt sich gleich im voraus gegen jede derartige Zumutung. Wahrhaft gerecht und — in einem tieferen Sinne — wahrhaft unabhängig ist der allein, welcher die Objektivität bis zur vollen Erfassung der fremden Subjektivität auszudehnen vermag.

Die soeben angedeuteten Grundsätze würden für mich bei der Abfassung der Biographie eines jeden grossen Mannes massgebend sein. Es erübrigt nur noch, über die Art, wie ich die besondere Aufgabe — das Leben Richard Wagner's zu schildern — auffasste, einiges zur Verständigung mitzuteilen.

Das Leben Wagner's ist schon öfters — und von sehr verschiedenen Standpunkten — behandelt worden. Gerade infolgedessen fühlte ich mich aber frei, meiner eigenen Empfindung, meinem eigenen Geschmack zu folgen. Wer Genaueres wissen will, findet es bei Glasenapp; wer möglichste Kürze, gewürzt mit Anekdoten, liebt, braucht nur Tappert zur Hand zu nehmen; für den Historiker schrieb Muncker, für alle edel Gebildeten Richard Pohl, für die mehr sentimentalen Naturen Ludwig Nohl, für die musikalisch-kritischen Bernhard Vogel, für die Ultramontanen Pater Schmid, usw. Was schon geschehen war, brauchte ich nicht zu wiederholen. „Sollen wir denn ewig neue Bücher machen, so wie die Apotheker neue Mixturen, indem sie aus einer Flasche in die andere giessen?“ — seufzte Sterne schon vor mehr als hundert Jahren. Habe ich nun die Aufgabe, Richard Wagner zu schildern, ganz anders als meine Vorgänger aufgefasst und gelöst, so möchte ich vor allem nicht, dass man hierin eine Geringschätzung der anderen und ihrer Methode erblickte. Den genannten Männern und noch manchen anderen bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet; bin ich in der ganzen Anlage meines Buches sowie in sehr vielen Darstellungen und Urteilen von ihnen abgewichen, so geschah das nicht aus der eitlen Einbildung, dass ich es besser wüsste, sondern aus Überzeugung und, wenn ich so sagen darf, aus innerer Nötigung. Gerade Richard Wagner hat sehr oft mit grossem Nachdruck darauf hingewiesen, dass „ohne ein starkes inneres Müssen nichts Echtes und Wahres entstehen könne“; diesem Müssen habe ich nun unbedenklich gehorcht. Möge der Erfolg den Worten Hans Sachsens entsprechen:

„Und wie er musst', so konnt' er's!“

Richard Wagner verwahrt sich sehr oft und sehr energisch gegen die Auffassung der Kunst als „Sondereigentums einer Künstlerklasse“ (vergl. z. B. III, 176). Eine echte Kunst werden wir nach seiner Überzeugung erst dann haben, wenn

„jeder Mensch in irgendeinem Bezuge Künstler sein wird“ (III, 42), wobei man aber das Wort „Künstler“ nicht technisch auffassen darf, sondern als Bezeichnung für eine Ausbildung des Gemütes; denn Wagner sagt an anderem Orte, es würde erst dann wahre Künstler geben, wenn wir überhaupt „wahre Menschen“ geworden sind, und er billigt Uhlig's Auslegung seiner Worte dahin, dass „die Menschen nicht künstlerisch, sondern die Kunst menschlich gemacht werden soll“ (U. 80). Die Kunst soll eben nach ihm nicht ein Beiwerk, sondern ein integrierender, wichtigster Bestandteil des Lebens sein: „kein von diesem Leben abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig Inbegriffenes“ (V. 58). — Hieraus ergibt sich, meine ich, mit Evidenz, dass wir der Gestalt Richard Wagner's niemals werden gerecht werden können, wenn wir bestrebt sind, sie in die Rubrik eines „Künstlers von Fach“ einzuzwängen. Was Wagner's Bühnenwerke von der Oper unterscheidet, ist zunächst, dass in ihnen „die Musik nicht Zweck, sondern Mittel ist“; in ähnlicher Weise ist für ihn selber das künstlerische Schaffen nicht der Zweck seines Lebens, sondern das höchste und erfolgreichste Mittel, um sein Leben zu betätigen und seinem Lebenszweck entgegenzustreben. „Die Kunst ist die höchste gemeinschaftliche Lebensäusserung des Menschen“, schreibt der Meister; für ihn selber — als Persönlichkeit — ist ebenfalls die Kunst die höchste Lebensäusserung; sie ist aber nicht seine einzige Lebensäusserung, und sie ist in ihrer besonderen Erscheinung ohne Kenntnis der rein menschlichen Grundlage, aus welcher sie hervorwuchs, gar nicht richtig zu verstehen. Niemand wird z. B. leugnen, dass in Wagner's Kunstwerken die *Musik* das unvergleichlichste Ausdrucksmittel ist — nennt der Meister doch selber seine Dramen „Taten der Musik“ — nichtsdestoweniger erkennt er als „die unerlässliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes die Sprache“; ebenso überragt in Wagner der Künstler den Denker und den Reformator der Gesellschaft, das liegt schon in der Natur der Sache begründet; dieser Künstler ist aber ebensowenig ein „absoluter Künstler“, wie seine Musik eine absolute Musik ist; dieser Künstler kann die Grundlage des Denkens nicht entbehren, und die nötige Begeisterung zu seinen unvergleich-

lichen Kunsttaten erwächst ihm aus der tiefsinnigen Überzeugung, dass der Kunst eine andere „Würde“ innewohne als nur zu zerstreuen und zu unterhalten, dass sie vielmehr dazu berufen sei, gestaltend in das Geschick des Menschengeschlechtes einzugreifen. — Wollen wir also Richard Wagner verstehen, so ist unsere erste Pflicht, den ganzen Menschen zu nehmen und nicht mit mutwilligem Eigensinn unsere Aufmerksamkeit auf den Künstler allein zu richten. Im Menschen wird dann ganz von selbst der Künstler immer deutlicher und mächtiger hervortreten, gleicherweise im Künstler der Dramatiker und im Dramatiker der Musiker. Wie sehr aber dieser Künstler der „Seher“ einer neuen Welt ist, wie eng sein künstlerisches Schaffen, ohne jemals im geringsten tendenziös oder allegorisch zu werden, mit allen menschlichen Interessen — Religion, Gesellschaft, Weltanschauung — verwachsen ist, das wird sich ebenfalls immer deutlicher im Verlaufe der Darstellung ergeben, namentlich da dieses allgemein Menschliche, welches Wagner's ganzer Laufbahn zugrunde liegt, vor seinem Lebensschluss — in Bayreuth — feste, sichtbare Gestalt gewann. Gerade in dem „Bayreuther Gedanken“ läuft das Künstlertum und das Menschentum Wagner's zusammen zu einer selbst ausserhalb Stehende überzeugenden Einheit.

Eine andere Frage ist die, wie man bei einer allgemeinen Lebensschilderung sich speziell gegen den *Musiker* in Wagner verhalten solle. Meine Meinung ist, dass man bei der Musik — noch mehr als bei den andern Kunstarten — das rein Technische gar nicht scharf genug von dem Poetischen scheiden kann. Augenblicklich wird von beiden Seiten die Grenze wenig beachtet. Leute, die keineswegs befähigt sind, die ungemein komplizierte Technik einer Wagner'schen Partitur in allen ihren Einzelheiten zu überblicken und zu beherrschen, pfuschen (häufig unter alleiniger Zuhilfenahme armseliger Klavierauszüge) nach Herzenslust darin herum und „erklären“ Wagner's Musik einer glaubseligen Laienwelt: das halte ich einfach für Vandalismus. „Über Technik lässt sich sprechen“, schreibt Wagner an Louis Köhler, „natürlich aber eben nur zwischen Künstlern: der Laie soll nie etwas davon erfahren“ (vergl. die Einleitung zum Abschnitt „Kunstlehre“). Vielleicht noch lächerlicher war aber die Vermessenheit, mit der während eines halben Jahrhunderts

die Berufsmusiker und Musikkritiker geglaubt haben, vom Standpunkt ihres Kontrapunktes und der angeblichen „Gesetze“ ihrer in mancher Beziehung noch so recht schwankenden Harmonielehre aus die Gestalt eines Richard Wagner ermessen, beurteilen und womöglich verurteilen zu können. Es hat sich dabei herausgestellt, dass sogar Wagner's Musik — rein als Musik — nirgendswo auf solch hartnäckiges und gottverlassenes Unverständnis gestossen ist wie gerade bei musikalischen Fachleuten. Was Wagner 1852 sagen durfte: „Einzig der Nichtmusiker hat die Bahn zum Verständnis der Beethoven'schen Tonwerke gebrochen . . . . in einem gewissen wichtigsten, ja vielleicht einzig richtigen Sinne ist Beethoven bisher von dem Nichtmusiker einzig noch, von dem eigentlichen Musiker aber gar nicht verstanden worden“ (U. 160, 161), das konnte er von sich zwar insofern nicht sagen, als gerade Musiker — ich erinnere hier nur an Liszt — sich begeistert von Anfang an um ihn scharten; er musste aber erkennen, dass Musiker auch den Kern jener Opposition bildeten, gegen welche sein Wille so oft sich brechen musste, namentlich die „theoretischen Musiker“, wie Hauptmann, Jahn und Fétis und wie die Fachkritiker fast sämtlicher Zeitungen Europas;[1]) so dass der grosse Dichter an seinem Lebensabend erklärte, sein Missgeschick sei es, „seine Kunst und seine Tendenzen meistens von impotenten Musikern beurteilt zu wissen“ (Bayreuther Blätter 1879, S. 34). Und noch heute begegnet es häufig genug, dass mehr oder weniger „potente“ Musiker den ganzen Wagner als zu dem Gebiet ihres „Faches“ gehörig beanspruchen und uns Nichtmusiker ziemlich barsch wegen Übergreifens in ihre Gerechtsame anfahren; wobei es dann auffällig bleibt, dass, abgesehen von zwei oder drei kleineren Werken (Liszt, Pohl, Tappert),

[1]) Einige Beispiele dieser Urteile findet der Leser bei Gelegenheit der Besprechung des Lohengrin. Ich brauche wohl kaum daran zu erinnern, dass Fachmusiker und Musikkritiker nicht erst bei Beethoven und Wagner, sondern von jeher das unergründlichste Unverständnis für alles Geniale in ihrer Kunst gezeigt haben. Von Mozart z. B. sagte Sarti, „die Musik müsse zugrunde gehen, wenn Barbaren von dieser Art sich einfallen liessen, komponieren zu wollen!“ Mozart — der Dis von Es nicht zu unterscheiden wisse — müsse, so meinte er, „mit Eisen gefütterte Ohren haben“ usw. So urteilten die bedeutendsten Fachmänner zu einer Zeit, wo die Laien Mozart's hervorragende Bedeutung schon längst anerkannten.

sämtliche eingehende, gründliche und zuverlässige Arbeiten über Wagner — gleichviel von welchem Standpunkte aus — von Nichtmusikern herrühren und dass die Musiker auf demjenigen Feld, das ihnen unbestritten allein gehört, dem Feld der rein musikalischen Technik, bis zur Stunde gar nichts von irgendwelcher Bedeutung über Wagner hervorgebracht haben, rein gar nichts. Der leider zu früh verstorbene Mayrberger hatte wohl einen Anfang gemacht; sonst aber findet man nur hier und da in Büchern und Zeitschriften einige gelegentliche Bemerkungen. — Musik und Instrumentation analysieren hat nun für den Techniker unzweifelhaften Wert; Musik beschreiben, sich in lyrischen Phrasen über sie ergehen ist überhaupt das Überflüssigste von der Welt; darin wird mir jeder Musiker beistimmen. Hier zudem, wo das Leben Wagner's mein Thema bildet, konnte es — selbst in dem Kapitel über die Kunstwerke — nicht mein Zweck sein, die Aufmerksamkeit auf die Mittel des Ausdruckes in diesen Kunstwerken zu lenken, sondern die poetische Handlung allein war es, zu deren Verständnis meine Ausführungen dienen mussten. Die Mittel des Ausdrucks habe ich nur insofern berücksichtigt, als es mir zur Erhöhung des Verständnisses der zugrunde liegenden Idee dienlich erschien. Aber aus einer ganz ähnlichen Erwägung bin ich auch von jedem Versuche, eins von Wagner's dramatischen Werken zu „erzählen", abgestanden; es ist schon hundertmal geschehen und immer mit gleichem Misserfolg; ein Kunstwerk kann nicht beschrieben, sondern muss erlebt werden. In seinem „Bericht" über eine in München zu errichtende „deutsche Musikschule" fordert Wagner die Abschaffung aller akademischen Vorträge über die Geschichte und die Ästhetik der Tonkunst: „Die wahre Ästhetik und die einzig verständliche Geschichte der Musik hätten wir dagegen nur durch schöne und richtige Ausführungen der Werke der klassischen Musik zu lehren" (VIII, 191). Die Ästhetik und die Geschichte von Wagner's Kunst kann man ebenfalls nicht in Büchern, sondern nur in schönen und richtigen Aufführungen seiner Bühnenwerke studieren.

Von dem eigentlich „Kritisch-Literarischen" wird der Leser gleichfalls wenig bei mir finden. Auch hier bestimmte mich der innige Wunsch, mich ganz in Wagner's eigene Empfindung hinein-

zuleben, fest überzeugt, dass nur hierdurch wahres Verständnis seiner Individualität zu gewinnen sei. Einmal über das andere schreibt er Worte wie die folgenden: „Ein Literat kann mich nicht begreifen: nur ein voller Mensch oder wahrer Künstler“ (L. I, 238). Und von der etwa nötig erscheinenden literarischen und sonstigen Belehrung sagt er: „Nichts weiter fordere ich vom Publikum als gesunde Sinne und ein menschliches Herz. — — Durch Einpauken von Kunstintelligenz können wir das Publikum nur vollends stupid machen“ (L. I, 87, 96 usw.). Ja, Wagner sagt ausdrücklich: „Mein Ziel war, die Möglichkeit eines Kunstwerkes zu zeigen, in welchem das Höchste und Tiefste, was der Menschengeist zu fassen imstande ist, auf die dem einfachsten Rezeptionsvermögen rein menschlicher Mitgefühle verständlichste Weise mitgeteilt werden könnte, und zwar so bestimmt und überzeugend, dass es keiner reflektierenden Kritik bedürfen sollte, um dieses Verständnis deutlich in sich aufzunehmen“ (VII, 118). — Desgleichen verweise ich ein für allemal für eingehende Mitteilungen bezüglich der „Quellen“, die Wagner bei seinen Kunstwerken benutzt haben soll, auf die zahlreichen Schriften anderer Autoren; solche Studien sind — wie alles Menschliche — nicht jedes Interesses bar, ich habe sie auch selber getrieben; für die Kenntnis Wagner's kommt aber merkwürdig wenig dabei heraus, höchstens die Feststellung, dass er aus seinen „Quellen“ so herzlich wenig geschöpft hat. Eine einzige Idee, eine Handlung, ein Wort hat meistens wie ein Blitzstrahl auf die Phantasie des Dichters gewirkt, dort aber ein ganz neues Bild hervorgerufen, einen ganz neuen, früher ungeahnten Zusammenhang aufgedeckt. Derartige Fragen sind überhaupt eher von akademischem als von künstlerischem Interesse. — Dagegen glaubte ich mich den allegorischen, symbolischen, religiösen und philosophischen Deutungen der Kunstwerke gegenüber geradezu ablehnend verhalten zu müssen. Als Asher Schopenhauer mitteilte, er habe die Absicht, Goethe's Faust im Lichte seiner Philosophie zu deuten und auf begeisterte Zustimmung rechnen zu dürfen glaubte, antwortete Schopenhauer ziemlich kühl: „Über Ihr Vorhaben, den Faust mit meiner Philosophie zu beleuchten, kann ich nichts sagen, da es gänzlich auf die Ausführung ankommt. Man kann jedes und alles mit deren Licht beleuchten

und wird heller sehen. Es kommt hierbei ganz auf Ihre Auffassung an: da müssen Sie wissen, ob Sie etwas Klares, Wahres und Neues gedacht haben.“ Das selbe gilt von allen Deutungen: sie können in gewissen Fällen ungemein Treffendes zum Ausdruck bringen; da aber Derartiges immer nur uneigentlich im Kunstwerk präformiert vorliegt, so kommt es stets „gänzlich auf die Ausführung an“. Als unvergleichliches Beispiel einer gelungenen Ausführung weise ich auf Wagner's Deutung der Ödipus-Dramen zur Darlegung des Verhältnisses zwischen Staat und Individuum hin (vergl. IV, 70—80). Man bemerke aber, dass er nicht etwa das grosse, ewige, soziale Problem anführt, um daran die Dichtwerke des Sophokles zu erklären, sondern im Gegenteil diese Dichtwerke benützt, um jenes Grundproblem aller Soziologie zu beleuchten. Die Wagner-Kommentatoren machen es gewöhnlich umgekehrt. Haben sie jedoch Klares, Wahres und Neues gedacht, so ist gegen diese Methode, seinen eigenen Überzeugungen grösseren Glanz zu verschaffen, nicht viel zu erinnern; wogegen man aber immer energisch protestieren muss, das ist die Konfiskation Wagner's zugunsten irgendeiner einzelnen derartigen Auslegung. Zumal in einer Biographie Wagner's wäre ein solcher Versuch schlecht am Platz; der Künstler hat sein Werk als Kunstwerk hingestellt, nur als solches dürfen wir es betrachten. „O, ihr Menschen! Fühlt gesund, handelt wie ihr fühlt, seid frei, — dann wollen wir Kunst machen!“ (U. 176).

Disposition des Buches

Über die allgemeine Disposition des vorliegenden Werkes glaube ich nicht viel sagen zu müssen. Ein einziger Blick auf die Inhaltsübersicht wird über die sehr einfache Anlage des Ganzen sofort orientieren. Gleich bei der Skizze des *Lebensganges* war ich bestrebt, das grosse Prinzip auszuführen, dass man nicht mit möglichst vielen, sondern mit Hilfe möglichst weniger Tatsachen schildern soll; dies wurde mir dadurch sehr erleichtert, dass ich viele biographische Mitteilungen in das zweite, dritte und vierte Kapitel verlegen konnte. Ich hoffe aber, dass, wenn auch dieser Lebenslauf hierdurch zu einem blossen Gerippe zusammenschrumpfte, dies doch erst recht als das Gerippe eines lebendigen, blühenden und von heissem Blut durchströmten Körper erkennbar sein wird. Im zweiten

Kapitel, *Schriften und Lehren*, bin ich etwas ausführlicher gewesen, als sonst in meiner Absicht gelegen hätte, weil eine zusammenhängende Darstellung von Wagner's Lehren noch niemals versucht wurde und auch, weil gerade hierüber sich „sprechen" lässt; die Einteilung in Politik, Philosophie, Regenerationslehre und Kunstlehre ist eine künstliche, didaktische; sie wurde im Interesse einer klaren Mitteilung getroffen und beansprucht keine weitere Gültigkeit. Im dritten Kapitel, *Die Kunstwerke*, habe ich dagegen versucht möglichst wenig zu sagen, um nicht die Blume von diesen herrlichen Erzeugnissen des menschlichen Geistes abzustreifen. Wer aufmerksam liest, wird wohl bemerken, dass mir vielmehr der Wunsch, den Charakter und die ganze Persönlichkeit des Helden dieses Buches Richard Wagner dem Leser nach und nach immer näher zu bringen, am Herzen lag, als dass ich gewähnt hätte, zum Verständnis dieser Werke, die für sich selbst sprechen, etwas Wesentliches beitragen zu können. Die früheren Kunstwerke dienten mir allerdings gleichzeitig dazu, um mit möglichst wenig Theorie die Entwickelung des neuen dramatischen Ideals, des Worttondramas, am lebendigen Beispiel zu verfolgen, die späteren in ähnlicher Weise zu einer Darlegung der Grundprinzipien des Wagner'schen Dramas. Im vierten Kapitel, *Bayreuth*, laufen diese drei für die Zwecke der Darstellung künstlich getrennten Lebensfäden — das Ringen, das Denken und das Schaffen — wieder zusammen, wie denn auch das Bayreuther Festspielhaus das Werk und Monument aller drei ist.

Quellen

Soll ich nun meine Quellen nennen, so wird es zunächst beim ersten Durchblättern dieses Buches sofort auffallen, dass ich überall den Meister Richard Wagner selber möglichst viel zu Worte kommen lasse. Dass dies bei der Besprechung seines Denkens und seines Kunstschaffens geboten war, bedarf keiner Begründung. Dagegen ist von verschiedenen Seiten behauptet worden, man dürfe Wagner's eigenen Berichten über seinen Lebensgang nur bedingten Glauben schenken. Das ist vollkommen falsch. Und weist man auf Goethe's „Dichtung und Wahrheit" hin als Argument (was auch schon geschah), so kann das nur als eine Irreführung des uneingeweihten Publikums aufgefasst werden; denn Goethe war schon sechzig Jahre alt,

als er seine Autobiographie begann und von Ereignissen erzählte, die mehr als ein halbes Jahrhundert früher stattgefunden hätten. Wagner's erste „Autobiographische Skizze" datiert dagegen aus seinem dreissigsten Lebensjahre, und von jenem Augenblicke an finden wir in seinen vielen Schriften zahlreiche Mitteilungen und Aufklärungen, die sich immer auf Jüngstvergangenes beziehen. Die wichtigsten Aufschlüsse z. B. über Wagner's so viel umstrittene Beteiligung an dem Aufstand in Dresden (Mai 1849) finden sich in seiner Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde", die August 1851 beendet wurde und Ende des selben Jahres im Druck erschien! Die materielle Richtigkeit der Mitteilungen, welche diese Schrift enthält, wird uns nun nicht allein durch Wagner's unbedingte, schonungslose Wahrheitsliebe verbürgt, sondern ausserdem noch durch eine Anzahl Briefe von seiner Hand aus den Jahren 1847, 1848, 1849 und 1850. An Wagner's ungewöhnlicher Gedächtniskraft kann niemand zweifeln; kein urteilsfähiger Mensch wird aber seine rücksichtslose Aufrichtigkeit in Frage stellen, aus dem einfachen Grunde nicht, weil sein ganzes Leben dafür zeugt, dass er auch nicht eine Spur selbst jener erlaubten und verzeihlichen „Klugheit der Schlange" besass. „Wer mich der Unaufrichtigkeit zeiht, der hat's bei Gott zu verantworten!" — schreibt der Meister in einem Privatbrief. Eine Diskussion hierüber zu führen, halte ich für überflüssig; Carlyle hat sehr schön gesagt: „Ein grosser Mann kann nicht anders als wahr gewesen sein. Aufrichtigkeit, eine tiefe, echte Aufrichtigkeit ist das allererste Kennzeichen aller in irgendeinem Grade heroischen Männer." Gemeine Naturen können so etwas nicht begreifen und werden stets dem Zeugnis der „kleinen" Männer mehr Glauben schenken als dem der „grossen"; daran kann man nichts ändern.[1]) Uns bleibt es ein unschätzbarer Gewinn für die Kenntnis Richard Wagner's, dass wir nicht allein über seine Gedanken, sondern auch über alle wichtigsten Ereignisse seines Lebens die interessantesten Aufschlüsse aus seinem eigenen Munde besitzen, Aufschlüsse, welche die

[1]) „Die uns abgelegensten Menschen glauben wirklich, wir wären eigentlich doch nur ihresgleichen, denn sie verstehen eben gerade nur soviel von uns, als wir wirklich mit ihnen gemein haben, begreifen aber nicht, wie wenig — wie fast gar nichts dies von uns ist!" (L. II, 126.)

materiellen Vorgänge ohne überflüssiges Verweilen bei gleichgültigen Einzelheiten durch zwei oder drei Züge charakteristisch bezeichnen, uns aber stets einen tiefen Blick in des Meisters Herz werfen lassen. Wagner's umfangreiche „Lebenserinnerungen" sind noch nicht veröffentlicht, und schon kann man aus den vielen in seinen Schriften enthaltenen Notizen sich ein vollständiges und vollgenügendes Bild seines Lebens, seines Denkens und seines Schaffens machen. Wagner's Schriften, Briefe und Werke werden auch auf alle Zeiten die wichtigste — ich möchte eigentlich sagen die einzige — Quelle bleiben, aus welcher eine tiefere Kenntnis des seltenen Mannes wird geschöpft werden können.[1]) — Eine Warnung muss ich aber bezüglich der Benutzung der Briefe hinzufügen. Als Wagner's Freund Theodor Uhlig starb, schrieb der Meister an seine Witwe: „Darf ich Sie bitten, meine Briefe an den lieben Verstorbenen — falls Sie sie nicht gänzlich vernichten wollen — streng an sich zu behalten? *Sie taugen für niemanden,* da sie meistens der allervertraulichsten Natur sind, und vieles darin wohl eben *nur von Theodor richtig verstanden werden konnte.*"[2]) Diese Briefe an Uhlig erwarb Wagner später zurück, und sie erschienen im Druck mit den Auslassungen, die er persönlich angeordnet hatte, derjenigen Stellen nämlich, die „für niemanden taugen" und die „nur von Uhlig richtig verstanden werden konnten". So etwas ist so selbstverständlich, das Recht für jeden Menschen, nicht jedes unüberlegte Wort ohne weiteres als den Ausdruck seiner tiefsten Überzeugung einer fremden Welt ausgeliefert zu sehen, so offenbar, dass man glauben sollte, über eine solche Frage der elementarsten Gerechtigkeit kein Wort verlieren zu müssen. Aber schon mit dieser Sammlung der Briefe an Uhlig fand die bedauerlichste Indiskretion statt, indem Abschriften der Originale zurückbehalten, durchaus nicht „streng an sich behalten", sondern nach allen Richtungen hin, ja, sogar an öffentliche Museen mitgeteilt worden sind und nun dazu dienen sollen, gerade alles dasjenige, was nur dem einen Freund verständlich sein konnte, was vielleicht nur ihm gegenüber und mit Rücksicht auf seinen speziellen Charakter und seine besondere Auffassung der Dinge überhaupt gerechtfertigt

[1]) Nähere bibliographische Mitteilungen im Anhang zu Kapitel II.

[2]) »Das Orchester« (Dresden), Nummer vom 10. September 1885.

war, einem skandalsüchtigen, mangelhaft informierten Publikum mitzuteilen. Dieser eine Fall mag als Beispiel für viele dienen. Ein grosser Mann steht heute ausserhalb des Gesetzes; selbst sonst anständige Leute halten einem solchen gegenüber alles für erlaubt. Wagner's Briefe haben ausserdem ebensowohl als Handschrift wie namentlich auch als Publikationsmaterial einen sehr bedeutenden Geldwert, und nun wird mit den intimsten Herzensergüssen des Verstorbenen Schacher getrieben. Man sollte es z. B. doch nicht für möglich halten — bezöge es sich nicht gerade auf Wagner, der immer mehr oder weniger für vogelfrei galt — jedoch: „Schweigen ist Gold!“[1]) Bei einer gewissen Art, „Forschungen“ über Wagner's Leben anzustellen, fallen mir immer die Worte edler Empörung ein, die Vilmar für eine ähnliche Sorte von „Goethe-Forschern“ findet, welche „Namen und Verhältnissen mit wahrer Spürerei, oft auf kindische, ja, auf unehrenhafte Weise nachgehen“. So weit sind, gottlob! die „Wagner-Forscher“ noch nicht; von der „kindischen Spürerei“ trennt einige aber nur die Breite eines Haares. Dass rein gar nichts hierbei herauskommt — ausser höchstens Skandal und stets erneuerte Missverständnisse — ist klar; auf solcher Grundlage gedeiht nichts zu wahrer Blüte. Vilmar fügt auch hinzu: „In müssigen und unpoetischen Zeiten mögen sich müssige und unpoetische Köpfe auch mit diesen Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten, vielleicht nicht ohne einigen Gewinn beschäftigen.“ Wer aber Richard Wagner kennen lernen will, den Dichter, dessen Traum es war, alle Menschen zu Künstlern „zu erlösen“, der lasse sich vor allem nicht durch die sensationellen Entdeckungen und die langatmigen Elukubrationen dieser „müssigen und unpoetischen Köpfe“ irreführen. Dagegen bilden die vielen hundert Briefe, die von Wagner selber und seinen Erben in weiser Auswahl mitgeteilt wurden, sowie manche, die der Mitteilung noch harren, eines der wichtigsten Dokumente zur Kenntnis des Meisters. — Eine andere unerschöpfliche Quelle echter Worte Wagner's ist uns leider verloren: seine Gespräche. Von Wagner's Redegabe macht man sich vielleicht am besten eine

[1]) Nachtrag. — Während des Druckes der ersten (ill.) Ausgabe mussten wir uns zu der Unterdrückung des skandalösen Vorganges entschliessen, den wir hier gern gebrandmarkt hätten. Auch jetzt noch ist es zu früh, um öffentlich darüber reden zu dürfen.

Vorstellung, wenn man sie mit Beethoven's Phantasieren am Klavier vergleicht; sonst müsste man verzweifeln, jemals davon einen Begriff zu geben. Glanz, Witz, Feuer trifft man auch bei anderen, und nicht gar so selten; das unglaublich weite Gebiet menschlicher Kultur, auf welchem dieser Geist sich überall heimisch bewegte, musste schon mehr auffallen und jedem — zunächst oft fast unheimlich — imponieren; das spezifisch Geniale äusserte sich jedoch erst in den unerwarteten Gedankenverbindungen, die urplötzlich das Ferne naherückten, das Abstruse und Verworrene beleuchteten und entwirrten. Von diesem allen kann man aber wenigstens eine Ahnung durch Wagner's Schriften erhalten. Was sich dagegen nicht mitteilen lässt und auch von keinem, der es versucht hat, festgehalten werden konnte, das ist der Eindruck jener Stimmung, in welche man — zuzeiten — durch dieses lebendige Wort versetzt wurde: das Wort selbst war in solchen Momenten nur das Vehikel für eine Mitteilung, welche erst durch den Ton der Stimme, durch das strahlende Auge, durch die Gebärde des Redenden ihren Sinn offenbarte; hier sprach eben nicht nur ein Genie, sondern ein künstlerisches Genie, und der Zauber dieses Sprechens übertraf manchmal den der gelungensten Aufführung eines Kunstwerkes. Darum verglich ich es auch mit Beethoven's Phantasieren; niemand, auch der Meister selber nicht, konnte den unnachahmlichen Eindruck seiner Improvisationen festhalten und der Nachwelt überliefern. Selbst ein mächtiger Schöpfer gibt sich eben nicht ganz: er vermag es nicht, sich seiner selbst ganz zu entäussern; am ehesten finden wir diese persönliche Seite seines Wesens in seinen Kunstwerken, und bei Wagner (wie bei Beethoven) kann man in diesen auf Stellen hinweisen, wo es ist, als müsste der Meister selbst leibhaftig vor uns auferstehen, aber — er steht nicht wieder auf; etwas Unsagbares, Unnennbares, das Geheimnis seiner Persönlichkeit hat er auf ewig in das Grab mitgenommen. Dem Biographen eines genialen Mannes gebührt darum die grösste Bescheidenheit: wie er war, wird die Welt doch niemals durch ihn erfahren.

Ausser Richard Wagner's Schriften, Briefen und Kunstwerken haben mir hauptsächlich die Arbeiten von fünf Männern als Quelle zu meiner Kenntnis Wagner's gedient. Es sind dies:

Franz Liszt, Friedrich Nietzsche, Carl Friedrich Glasenapp, Hans von Wolzogen und Heinrich von Stein.

Liszt

Von Franz Liszt werde ich später viel zu berichten haben. Will man wissen, wer Wagner war, so frage man zunächst bei diesem edlen Manne an! Und dabei habe ich viel weniger seine schönen, grundlegenden Arbeiten über Tannhäuser, Lohengrin usw. im Sinne als sein eigenes Verhalten gegen Wagner und gegen die Sache Wagner's während vierzig Jahre. Wie viele Behauptungen der müssigen Köpfe werden allein durch das Benehmen dieses einen Mannes Lügen gestraft; wieviel lehrt es uns nicht über den Genius, von dem Liszt schrieb: „Meine Freude besteht darin, ihm nachzufühlen und zu folgen.“ Liszt's Briefe an Wagner und auch viele seiner anderen Briefe[1]) bilden ebenfalls eine unentbehrliche Quelle für die Kenntnis Wagner's.

Nietzsche

Die sogenannte „Wagner-Literatur“ ist bekanntlich enorm umfangreich. Ihr Wert entspricht leider keineswegs ihrem Umfang und vor allem keineswegs der hohen Würde des Gegenstandes. Aus diesem Meer der Mittelmässigkeit ragt nun zunächst ein kleines Buch hoch empor, welches unzweifelhaft unvergänglichen, klassischen Wert besitzt: das ist Nietzsche's Schrift „Richard Wagner in Bayreuth“. Die Prägnanz der Gedanken, die Sicherheit, mit der überall das Wesentliche hervorgehoben wird, die lapidare Kürze dieses kleinen Meisterwerkes, die edle Begeisterung, die es durchweht, und die vollendete Schönheit des Stiles stempeln es unstreitig zu dem Besten, was dieser merkwürdige Mann je geschrieben hat. Dass er sich kurz nachher — als sein Verstand infolge von Eindrücken, die mit Wagner und Bayreuth in keinerlei Verbindung standen, umnachtet zu werden begann — von der so klar erkannten Wahrheit abwandte und närrische Broschüren von abstossender Trivialität gegen den Mann richtete, dessen Grösse er in so einziger Weise verkündigt hatte, das kann uns natürlich nicht im geringsten beirren. Hinter den Gaukelbildern, mit denen die furchtbare Krankheit diesen ausserordentlichen Verstand umhüllte, lebte doch die Gestalt des einen, aber eben nur in tiefster Seele, seinem zerrütteten Denken nicht mehr erreichbar, un-

[1]) Bei Breitkopf & Härtel erschienen.

getrübt weiter: nicht lange vor der letzten Katastrophe reiste Nietzsche nach Luzern, liess sich nach Triebschen (wo er Wagner gekannt hatte) hinausfahren und sass da abseits am See, scheinbar einzig beschäftigt, Zeichen in den Sand zu graben; als aber seine Begleiterin sich hinabbückte, um ihm ins Gesicht zu schauen, da sah sie, wie die Tränen aus seinen Augen strömten. —[1]) Ich werde öfters Gelegenheit haben, Nietzsche's „Richard Wagner in Bayreuth" anzuführen; die Lektüre der Schrift ist aber für jeden, der der Sache auf den Grund gehen will, unentbehrlich.

Glasenapp

Nichts beweist deutlicher, welcher masslose Subjektivismus dem ewigen Geschrei nach Objektivität zugrunde liegt, als die Art, wie Glasenapp's „Leben Richard Wagner's" von vielen Seiten beurteilt wird. Glasenapp ist ein begeisterter Anhänger und Bewunderer Wagner's; er macht kein Hehl daraus; und nun heisst es gleich, sein Werk sei nicht „objektiv". Wenn dagegen von einem Buch, welches Wagner lächerlich und verächtlich zu machen geeignet war, nachgewiesen wird, die darin aufgestellten Behauptungen seien zum grossen Teil einfach Lügen und die angeblichen Briefe des Meisters seien Fälschungen, da meint die Kritik: Ein Lügner mag der Autor sein und auch ein Fälscher, aber „objektiv" ist er, und das ist die Hauptsache. Mir scheint im Gegenteil die Hauptsache an einer detaillierten Lebensschilderung — dasjenige, was ihre Objektivität ausmacht — keineswegs der Standpunkt des Verfassers, sondern sein Fleiss und seine Zuverlässigkeit zu sein. Und gerade in bezug auf diese beiden Punkte ist Glasenapp des höchsten, uneingeschränktesten Lobes würdig. Wer seinem Urteil über Wagner nicht beistimmt, mag es beiseite lassen; jedenfalls ist sein Werk nicht allein die einzige ausführliche Biographie des Meisters, die es überhaupt gibt, sondern es ist eine der zuverlässigsten, peinlich genauesten Lebensschilderungen, welche die deutsche Literatur aufweisen kann; überall ruht sie auf den ursprünglichen Dokumenten und auf seiner gewissenhaften, kritischen Sichtung aller Zeugnisse. Im Jahre 1876 erschien die erste Auflage von Glasenapp's Buch, damals schon die Frucht langjähriger Arbeit. Während der inzwischen

[1]) Revue des Deux Mondes, 1894, pag. 795.

verstrichenen zwanzig Jahre hat der Verfasser — der sowohl durch seine umfassende Bildung wie auch ganz besonders durch seine Charakter- und Geisteseigenschaften zu diesem Werke prädestiniert erscheint — niemals aufgehört, weiter zu arbeiten, zu sammeln und zu sichten. Eine zweite Auflage wurde 1882 herausgegeben, und von der dritten, stark vermehrten und gänzlich neubearbeiteten Auflage erschien der erste Band 1894 (so dass ich ihn hier benützen konnte); der zweite und dritte Band sollen bald folgen. Auf dieses Werk Glasenapp's[1]) verweise ich nun ein für allemal alle meine Leser; es ist die einzige vollständige, wissenschaftliche Biographie Richard Wagner's; wer genau über die Einzelheiten dieses Lebens unterrichtet sein will, muss dieses Buch zu Rate ziehen. Mein eigenes Werk, das vorliegende, fusst nun auf Glasenapp, und zwar in zwei Beziehungen: erstens habe ich alle faktischen Mitteilungen meines ersten Kapitels entweder Glasenapp entnommen oder bei Glasenapp auf ihre Richtigkeit geprüft; nur wo ich etwas nicht von ihm hatte und auch nicht bei ihm bestätigt fand, habe ich meine Quelle angegeben; dagegen habe ich auf Glasenapp's Biographie nicht immer wieder hingewiesen, da ich das hier ein für allemal und mit allem Nachdruck tue; zweitens war mir das Bewusstsein, dass Glasenapp sein Werk so vollständig und so zuverlässig ausgeführt hat, von grosser Hilfe bei meinem eigenen Bestreben nach Vereinfachung; Hunderte

[1]) *Das Leben Richard Wagner's* dritte Ausgabe (Breitkopf & Härtel). Nachtrag. — Inzwischen ist der zweite Band der neuen, dritten Auflage in zwei Abteilungen — 1896 und 1899 — erschienen; er führt bis zu der ersten Begegnung mit König Ludwig, 1864. Nach eingehender Beratung mit Glasenapp habe ich an meiner Darstellung des Lebensganges nichts zu ändern gefunden. Tatsächliche Irrtümer enthält sie nicht, und die neueren Publikationen haben zwar Bereicherung des Materials, doch nichts dem Wesen nach Neues, Unerwartetes gebracht. Für die kritische Verwertung der gesamten Nachrichten über Wagner kann ich nur wiederum auf das unvergleichliche Werk Glasenapp's verweisen; dies zu tun ist für mich eine Ehrenpflicht, und zugleich entlastet es die Seiten dieses Buches von einer Menge Literaturnachweise, die seinem Zwecke nur schaden würden. — Von dem selben Verfasser sind die wertvollen Nachschlagebücher: *Wagner-Lexikon* (Hauptbegriffe der Kunst und Weltanschauung Richard Wagner's), 1883, bei Cotta, und *Wagner-Enzyklopädie* (Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagner's), 1891, bei Fritzsch.

von Tatsachen und namentlich auch ungezählte Namen habe ich aus meinem Buche ausgelassen, ohne mir daraus einen Vorwurf machen zu müssen, da ich ja ausdrücklich auf Glasenapp verweisen kann.

Wolzogen und Stein

Diese drei: Liszt, Nietzsche, Glasenapp empfehle ich jedem meiner Leser für die „biographische“ Ergänzung dessen, was er hier finden wird. Was die vorliegende Schilderung dagegen Hans von Wolzogen und Heinrich von Stein verdankt, ist nichts im engeren Sinne des Wortes Biographisches, wohl aber in einem weiteren Sinne, da ich ohne die Hilfe dieser hochbegabten Männer schwerlich so weit in das Verständnis von Wagner's Gedanken und Bestrebungen eingedrungen wäre. Sind es auch nur gewissermassen Spiegel, welche das Licht, das von dem grossen Manne ausgeht, reflektieren, so wird hiermit nichts Geringschätzendes ausgesagt, im Gegenteil. Auffallend ist es, wie die glühendsten Anhänger Wagner's — wenn man von den ausübenden Künstlern absieht, denen die Kunst in reichlichem Masse alles ersetzt, was ihnen häufig an gelehrter Bildung abgeht — auffallend ist es, wie diese Anhänger fast alle Männer von ungewöhnlich weitem Bildungshorizont sind: Liszt, König Ludwig, Baudelaire, Nietzsche, Gobineau, Wolzogen, Stein.[1]) Ein jeder dieser Namen — und man könnte die Liste leicht verlängern — bezeichnet eine jener Persönlichkeiten, die, gleichviel ob sie in dichterischen Werken sich schöpferisch behauptet (wie Liszt, Baudelaire und Stein) oder auf andere Weise ihr Leben betätigt, einem kleinen Mikrokosmos gleicht. Gelehrt, wahrhaft gelehrt sind sie alle, von jener Gelehrsamkeit, die nicht aus der Addition zahlloser Ziffern besteht, sondern aus einem zu Fleisch und Blut, zu tiefer Überzeugung und hoher Begeisterung umgewandelten Wissen; bei ihnen kann man wohl lernen, wenn nicht, was Genie, so doch, was *Kultur* heisst, weil hier die „Fülle des Wissens“ wirklich zur „Fülle des Verstandes“ geworden ist. Und weiss man sich selber einen Homunculus, so darf man bei ihrem Anblicke dessen Geständnis nicht unterdrücken: „Bedeutend!“ — Hans von Wolzogen, der schon in jungen Jahren sich als Germanist und Philolog hervortat, hat sich seit langem

[1]) Hierhin gehört auch Frau Gräfin Wolkenstein.

ausschliesslich der Wagnersache gewidmet. Seine zahlreichen Schriften hier anzuführen, ist unnötig; im Verlaufe dieses Buches wird es häufig geschehen, und jeder, der sich wirklich eingehend mit Wagner beschäftigt, wird sie nach und nach kennen lernen. Mehr vielleicht noch als seine Schriften (trotz ihres bedeutenden Wertes) wird sein edles Beispiel für die Sache Wagner's dauernd gewirkt haben. — Heinrich von Stein hat *über* Wagner und seine Werke gar nichts geschrieben, wenn man von seiner Mitarbeiterschaft an Glasenapp's Wagner-Lexikon absieht; dagegen ist er bei weitem der Bedeutendste derjenigen, welche (nach Nietzsche) den Einfluss des künstlerisch-schöpferischen Denkens Richard Wagner's auf den verschiedensten Gebieten nachgewiesen oder vielmehr betätigt haben. Im jugendlichen Alter von 30 Jahren starb (1887) dieser Mann, der zu den sehr Bedeutenden seines Volkes gezählt hätte. Sein Name fängt jetzt an, nach und nach in weitere Kreise zu dringen: seine „Ästhetik der deutschen Klassiker" ist von der Reclam-Bibliothek aufgenommen worden, seine bei Cotta erschienene „Entstehung der neueren Ästhetik" ist ebenfalls allen zugänglich; auch seine Dichtungen, „Helden und Welt" und „Die Heiligen", sind im Buchhandel zu haben; gar manches — Philosophisches, Sprachliches, Kritisches — ruht aber noch in den Sammlungen der „Bayreuther Blätter" und harrt des hoffentlich nicht mehr fernen Tages, wo die Schriften dieses echten Jüngers Wagner's gesammelt der Welt gegeben werden.[1]) — Diese Monatsschrift, die „Bayreuther Blätter" — im Jahre 1878 von Wagner als „Monatsschrift des Bayreuther Patronatvereins" gegründet, damals schon unter Leitung von Hans von Wolzogen, der sie seit des Meisters Tod als „Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagner's" herausgibt — muss zum Schluss als eine nicht unerhebliche Quelle zur Kenntnis Wagner's genannt werden. Sie enthält Briefe, Entwürfe usw. des Meisters, die in seine gesammelten Schriften nicht aufgenommen wurden, und zahlreiche Aufsätze, die auf Wagner's Leben, auf sein Denken und sein Schaffen Bezug haben. Vor allem ist die Zeitschrift ein lebendiges Zeugnis

[1]) Nachtrag. — Für nähere Nachrichten über Heinrich von Stein verweise ich auf das von mir in Gemeinschaft mit Friedrich Poske herausgegebene Buch: Heinrich von Stein und seine Weltanschauung. München 1903, bei Georg Müller.

für das Weiterwirken von Wagner's Ideen auf allen Gebieten.[1])

Die Gegner

Was nun die unübersehbar grosse Anzahl der durch Zeitungen, Zeitschriften und Broschüren zerstreuten Kritiken *gegen* Wagner betrifft, so war ich zu meinem Leidwesen gezwungen, einen Teil dieser Erzeugnisse kennen zu lernen, und kann bezeugen, dass es eine schlimmere Zeitvergeudung nicht gibt. Lernen kann man daraus in bezug auf Wagner nichts. Dass die ephemeren Zeitungskritiken selbst dort, wo sie, in Buchform gesammelt, eine sehr überflüssige Scheinexistenz weiter zu behaupten suchen, gänzlich wertlos sind, liegt auf der Hand. Aber selbst die ernsteren Versuche solcher Leute wie Felix Calm, Köstlin u. a. sind „öd' und leer". Es hat von jeher auf allen, selbst den würdigsten Versuchen, Wagner entgegenzutreten, ein eigentümlicher Fluch der Sterilität gelegen; jedenfalls war das zum grossen Teil durch die allgemeine Unwissenheit in bezug auf das, was Wagner wollte und erstrebte, bedingt. Wagner's „Willen", das, was man den „Bayreuther Gedanken" genannt hat, ist so gross und liegt so ausserhalb der Ansichten und Vorstellungen, in denen wir alle durch unseren Bildungsgang befangen sind, dass es sich in der Tat nicht leicht erfassen und überblicken lässt; in hundert Jahren wird man es vielleicht kritisieren können; einstweilen wäre vor allem nötig, es kennen zu lernen. — Es gibt aber noch andere Wagner-Schriftsteller: die ganze Schar derjenigen, deren „Kritik" seit fünfzig Jahren darin besteht, dass sie den edlen Künstler und sein Wirken mit gemeinen Verunglimpfungen verfolgen. Ihnen gegenüber genügt die Weisheit des alten indischen Spruches: „Der Boshafte wird an dem, der hundert Vorzüge

[1]) Von den unzähligen anderen Wagner-Schriften will ich nur nennen: Tappert's „Richard Wagner, sein Leben und seine Werke", Pohl's „Richard Wagner, ein Vortrag", und Franz Muncker's „Richard Wagner, eine Skizze seines Lebens und Wirkens". Alle drei sind als eine erste allgemeine Einführung zu empfehlen. Tappert's Schrift ist ein Wunder von Gedrungenheit, zugleich geistvoll anregend; Pohl's Vortrag geht mehr auf das rein Künstlerische; Muncker's etwas umfangreicheres Buch dürfte für viele das empfehlenswerteste sein, da es das Historische und Literarische besonders berücksichtigt, wodurch man zwar nicht sehr tief in die Kenntnis Richard Wagner's eindringt noch eindringen kann, dafür aber die Gestalt wenigstens „von aussen" zunächst deutlich erkennen lernt.

besitzt, nur den Fehler gewahr; ein Eber spürt im Lotusteich nur Schlamm auf."

Möchte doch überhaupt die Welt sich in bezug auf „Kritik" endlich einmal Goethe's Belehrung zu Herzen nehmen: „Solange ein Kunstwerk nicht da ist, hat niemand einen Begriff von seiner Möglichkeit; sobald es dasteht, bleibt Lob und Tadel nur immer subjektiv." Das selbe gilt von jedem ausserordentlichen Manne. Wer hätte die Möglichkeit eines solchen Mannes wie Richard Wagner in unserem nüchternen, industriellen, wissenschaftlichen Jahrhundert, in unserem Jahrhundert der grossen Armeen, der Eisenbahnen und der Zeitungen voraussehen können? Wer hatte „einen Begriff von der Möglichkeit" seines neuen Dramas, des Worttondramas? Niemand. Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Der Ring des Nibelungen: alle diese Werke wurden nacheinander an den grössten Theatern Deutschlands und von dem Areopag der „Sachkundigen" für unmöglich erklärt. Wer hatte „einen Begriff von der Möglichkeit" dramatischer Festspiele an Stelle des üblichen Repertoireschlendrians? Niemand. Als Wagner sie 1865 in München begründen wollte, erhob sich Stadt und Land, um ihn von seinem wahnsinnig scheinenden Vorhaben abzubringen. Wer hatte „einen Begriff von der Möglichkeit", in einem abgelegenen Provinzialstädtchen ein deutsches Festspielhaus zu errichten, wohin die Kunstsinnigen aus allen Teilen der Welt zu Tausenden hinströmen würden? Niemand! Wer hatte einen Begriff davon, dass in einer Zeit, wo Geld alles ist, ein Künstler Millionen ausschlagen könnte,[1]) um auf der Grundlage des reinsten Idealismus seinem Volk und der Welt eine Stätte für reine, ideale Kunst zu gründen, wo jeder Gelderwerb von vornherein ausgeschlossen wäre? Niemand! — Das alles kann heute keiner mehr bestreiten: alle anderen haben sich geirrt — selbst ein Liszt hat zuerst an der Möglichkeit von Lohengrin gezweifelt; selbst ein mächtiger, siegreicher Kaiser hat nicht an die Möglichkeit, ein Festspielhaus in Bayreuth zu errichten, glauben können[2]) — Wagner aber hat überall recht behalten; denn das, wovon die anderen sich keinen „Begriff" machen konnten, das hatte er schon längst in seinem Innern

[1]) Vergl. im vierten Kapitel den Abschnitt über die Festspiele.

[2]) Vergl. das Namensregister.

als ein Lebendiges erschaut. Manches, was er erstrebte, zielte jedoch weit über sein Leben hinaus, in ferne Zeiten; sollten wir über vieles, was er lehrte, was er erstrebte und wozu nach seiner Absicht sein Bayreuth nur den ersten Baupfahl, den Grundstein bildet — sollten wir darüber nicht ernstlich und eingehend nachdenken und uns fragen, ob das Unmöglichscheinende nicht dennoch möglich sei? Wir können uns keinen „*Begriff*“ von dieser Möglichkeit machen — z. B. von der führenden Rolle, welche nach Wagner's Überzeugung der reinen, ungefälschten, nicht merkantilen Kunst zum Heil für die menschliche Gesellschaft zukommen sollte — mit der Erkenntnis dieser unserer Unfähigkeit ist aber zunächst nicht viel gesagt. Bei Wagner wie bei Goethe lernen wir eben einsehen, welche sekundäre Bedeutung dem „begrifflichen“ Denken zukommt. Der Begriff bezieht sich und kann sich nur beziehen auf eine Erfahrung, auf etwas schon Gesehenes; was Wagner dagegen erstrebt, jener grosse „Regenerationsgedanke“, der sein ganzes Leben durchzieht, das erschaut er, wie ein Künstler sein unvollendetes Werk erschaut, von dessen Möglichkeit, solange es nicht da ist, „niemand einen Begriff hat“. Wie sein eigener Wotan kann er von sich sagen:

„Doch was noch nie sich traf,
Danach trachtet mein Sinn!“

Und ebensowenig wie von dem Kunstwerk und von dem grossen Manne, ebensowenig ist es von Wagner's Lehren — die ich in dem letzten Abschnitt dieses Buches unter dem Titel „Der Bayreuther Gedanke“ kurz zusammengefasst habe — ausgemacht, dass sie, weil wir uns vielfach keinen ausführlichen, logischen Begriff von ihrer Möglichkeit machen können, deswegen nicht das Richtige treffen sollten. Das hiesse ja die Möglichkeit alles neuen Lebens leugnen. Dagegen glaube ich, dass mancher, der sich rückhaltlos der Führung dieses edlen und grossen Mannes hingibt, mit der Zeit die Überzeugung gewinnen wird — teils durch das tiefere Eindringen in Wagner's abseits von dem betretenen Pfade sich bewegenden Gedankengang, teils durch den hiermit zusammenhängenden gewaltigeren Eindruck seiner Kunst — dass Nietzsche recht hatte, als er sagte, Wagner sei nicht bloss ein grosser Künstler, sondern

„er gehöre zu den ganz grossen Kulturgewalten“. Um als Gewalt sich zu betätigen, muss dieser Kulturgedanke sich allerdings zunächst in den Herzen anderer bewähren.

Das deutsche Drama

Der Ausspruch Nietzsche's hat aber etwas Einseitiges; darin bekundete sich schon frühzeitig die krankhafte Anlage dieses scharfen Geistes; er erblickte in hellster Beleuchtung, was den anderen noch verschleiert blieb, wurde aber von dem Lichte selber geblendet. Es wäre viel richtiger gewesen und würde etwas viel Grossartigeres zum Ausdruck gebracht haben, wenn er geschrieben hätte: „Richard Wagner *dient* einer grossen Kulturgewalt“. Man hat öfters von Wagner als von einer meteorartigen Erscheinung gesprochen: das genaue Gegenteil ist wahr. Im Laufe der letzten Jahrhunderte ist — abseits von dem blutigen Pfade der Völkergeschichte — eine „ganz grosse Kulturgewalt“ herangewachsen: *die deutsche Kunst.* Die Seele dieser Kunst ist die Musik, ihre notwendige, vollkommenste Gestalt das Drama. Mochte auch der Deutsche seiner geographischen Lage zufolge und namentlich auch infolge der hohen Assimilationsfähigkeit seines Geistes von allen Seiten künstlerische Eindrücke empfangen, die er emsig verarbeitete: zur blossen Nachahmung des Griechen, des Italieners, des Franzosen und des Engländers konnte dieser so eigenartige und in seiner eigenen Art unvergleichliche Menschenstamm nicht bestimmt sein. Er musste eine eigene, noch nie dagewesene, aus innerster Not und reichstem Können geborene Kunst erfinden, eine Kunst, in der seine Seele sich rein und vollkommen widerspiegele. Höchste Kunst ist aber ohne das *Wort* gar nicht denkbar; der Dichter ist der Fürst unter den Künstlern; selbst wo die anderen Künste selbständig zu gestalten scheinen, gehorchen sie ihm doch. Das galt selbst bei dem Griechen, der doch fast ganz durch das „Auge“ lebte; wie viel mehr muss es für den Deutschen wahr sein, dem der „Gedanke“ ebensoviel bedeutet wie dem Hellenen das Gesicht! Sollte der Deutsche für seine Sehnsucht nach einer selbsteigenen Kunst einzig in der Musik Befriedigung finden? Das wäre, als ob der Grieche nach willkürlichem Gutdünken plastische Werke hätte schaffen wollen — allerhand liebliche, grossartige und ungeheuerliche Gestalten — ohne die Grundlage, ohne die allgewaltige Mitwirkung der einzigen künstlerisch-schöpferischen Macht, nämlich der Dichtkunst.

Dass nun seine Musiker seine grössten Dichter waren, das sollte das deutsche Volk endlich anzuerkennen beginnen; sie allein haben etwas ganz und gar Eigenartiges, Unvergleichliches, ausschliesslich Deutsches geschaffen; keine Gestaltungen reichen an die eines Bach und eines Beethoven heran. Bei den deutschen Wortdichtern ist dagegen immer die Persönlichkeit das am meisten Fesselnde gewesen. Ein Sophokles, ein Shakespeare fanden eine Form vor, in welcher sie ohne weiteres das Vollkommenste schaffen konnten, was dem Geiste ihres Volkes erreichbar war. Nicht also ein Goethe und ein Schiller. In allen möglichen Formen — antiken und modernen — mussten sie sich versuchen, und in ihrem täglichen Leben sehen wir sie rastlos beschäftigt, nach einem Kunstwerk zu suchen, welches sie ersehnen und jeden Augenblick zu erfassen meinen: es ist dies das neue, ganz eigenartige und unvergleichliche **deutsche Drama.** Dieses Drama konnte aber nur der Musiker schaffen; denn durch die Musik erlangt erst die Seele des Deutschen ihren vollendeten Ausdruck. Der deutsche Musiker *konnte* dies aber nicht bloss, sondern er *musste* es; denn während der Dichter verzweifelte, weil er den richtigen Ausdruck nicht fand, verzweifelte der Musiker nicht weniger, der diesen „Ausdruck" inzwischen zu seiner höchsten Vollendung ausgebildet hatte, ihn aber nicht zu der Gestaltung einer denkbaren und sichtbaren, unfehlbar verständlichen Dichtung zu verwenden verstand. Dieses Rätsel und damit zugleich auch das Rätsel des deutschen Dramas war aber gelöst, sobald der Tondichter zu der Einsicht gelangte, dass nur im Drama die Musik Gestalt werden kann! — In dem Abschnitt über Wagner's Kunstlehre habe ich anzudeuten gesucht, wie sowohl Deutschlands Wortdichter als auch seine Tondichter sich nach einem neuen, allumfassenden Kunstwerk sehnten und wie dieses neue Drama aus der innersten Not und aus dem reichsten Können *aller* dieser grossen Männer — nicht aus der Willkür eines einzelnen — entstand. Diese Not und dieses Können vereinigten sich in dem Herzen und in dem Kopf des Wort- und Tondichters Richard Wagner. Nichts finde ich aber grösser an Wagner's Erscheinung, als dass so gar nichts Zufälliges, Willkürliches an ihr haftet, dass sie so unabweisbar notwendig entsteht, so streng logisch aus allem Vergangenen hervorwächst. Wir werden noch im Ver-

laufe dieses Buches einsehen lernen, dass der logisch-notwendige Entwickelungsgang für Wagner's eigene künstlerische Schöpfertätigkeit durchaus bezeichnend ist. Auch diese Tatsache ist geeignet, uns grosses Vertrauen zu Wagner einzuflössen. In dieser so kräftigen Individualität herrscht und gebietet etwas eigentümlich Unindividuelles, Überpersönliches. Jene von Nietzsche gemeinte „Kulturgewalt", welche durch die Jahrhunderte, aus tausend Wurzeln genährt, langsam emporgewachsen war, hat sich in diesem Manne gewissermassen verkörpert. Ein inniges Eingehen auf die Kunst und auf die Weltanschauung Wagner's ist also von sehr weitreichendem Interesse.

An den Leser

Wozu ich nun den ernsten Leser dieses Buches auffordern möchte, das ist, mit unbemäntelter, aufrichtiger Sympathie dem Wirken Wagner's zu folgen und seinem Worte zu lauschen; wie Carlyle uns belehrte, ist dies die einzige Art, sein „Geheimnis" zu erforschen. Das Geheimnis eines Richard Wagner erforschen heisst aber sein eigenes Leben bereichern. Sollten wir auch meinen, dass er hier und da geirrt habe, sollten wir auch zu entdecken glauben, dass selbst dieser weite Geist nicht ohne jene festen Grenzen blieb, welche die Individualität zu einer bestimmten Gestalt abschliessen, zugleich aber – von aussen – als Befangenheit erscheinen — ist das denn ein Grund, um uns der Einsicht zu verschliessen, dass ein Mann von dieser hervorragenden geistigen Grösse selbst dort, wo er irrt, Licht um sich verbreitet? Und wer ist es, der mit solcher apodiktischen Sicherheit behauptet, Richard Wagner sei in irrtümlichen Anschauungen befangen? Was Wagner getan hat, das wissen wir, sein Werk zeugt für ihn und gibt uns ein starkes Vertrauen zu seinem Urteil — nun trete der Gegner hervor und zeige *seine* Taten! Dann wollen wir auch ihm willig lauschen. „An ihren Taten sollt ihr sie erkennen!"

Richard Wagner schreibt einmal an Liszt: „Sieht man, wie weniges Stich hält, gewahrt man immer wieder die rasende Oberflächlichkeit, den unglaublichen Leichtsinn, die absolute Vergnügungssucht aller und überall um sich herum, so kommt man sich mit seinem Ernste oft sehr komisch vor." Und dennoch, nur im Sinne dieses tiefsten, heiligsten Ernstes wurde das vorliegende Buch verfasst und wird es hiermit Wohlwollenden dargereicht, solchen, die mit dem Verfasser zusammen „nach Fülle des Verstandes" zu streben gewillt sind.

ERSTES KAPITEL

RICHARD WAGNER'S LEBENSGANG

Ihm war ein volles Mass und Ziel
verliehen in zwei Dingen:
im Leid und im Gelingen.
Gottfried von Strassburg

EINLEITUNG

Nicht um Neues zu entdecken, sondern um das Entdeckte nach meiner Art anzusehen.
Goethe

Das Schema

Richard Wagner's hochverdienter Biograph Carl Friedrich Glasenapp bedarf nicht weniger als sechs Bände in Hochoktav, jeder Band im Umfang von dreissig und mehr Bogen und ziemlich eng gedruckt, um uns eine durchaus nicht zu sehr ins einzelne gehende Lebensbeschreibung des grossen Meisters zu geben. Wenige Künstler haben auch ein so ereignisvolles Leben gehabt. Schon hierin — wie in so manchem anderen — erinnert Wagner an die Künstler der italienischen Blütezeit. Durch seine Adern fliesst ein Blut so heiss und ungestüm wie selten bei einem Nordländer. Von Stadt zu Stadt, von Land zu Land jagte er seinem Ziele zu. Heute Musikdirektor an einer deutschen „Provinzschmiere", morgen in der Weltstadt Paris dem Hungertode nahe; heute Hofbeamter des sächsischen Königs, morgen ein steckbrieflich verfolgter Flüchtling in der Fremde; heute des letzten Hoffnungsschimmers bar, nur noch einen Schritt entfernt vom Tode aus letzter Verzweiflung, morgen der erklärte Freund und Schützling eines mächtigen Monarchen; heute in tiefster Einsamkeit der Alpen, ein Weltflüchtiger, der einzig seinem Schaffen lebt, morgen der Erbauer des Bayreuther Festspielhauses, der Kaiser und Könige zu Gast empfängt und begeisterte Scharen aus allen Weltteilen um sich versammelt sieht! Wagner's Leben ist also schon an und für sich ein spannendes Drama: kein Jahr, das nicht des Interessanten voll wäre.

Da aber nun sowohl des Umfanges als der ganzen Anlage des vorliegenden Werkes wegen hier von einer detaillierten

Schilderung dieser Lebensereignisse abgesehen werden musste, so habe ich mir vorgenommen, etwas ganz anderes zu geben, nämlich eine Skizze, eine Umrisszeichnung. Das kann nur gelingen, wenn man eine wesentlich andere Methode als die der chronistischen Aufzählung befolgt.[1]) Denn in einer kurz gedrungenen Chronik bleiben nur Namen und Zahlen: ein solches Werk ist ein blosses Gerippe; eine Umrisszeichnung dagegen vermag, wie die Skizzen aller grossen Maler beweisen, das Charakteristische und Eigentümliche einer stark ausgeprägten Individualität in wenige Striche hineinzubannen. Es dürfte sich herausstellen, dass gerade in der „Skizze", die so viele äussere Details vernachlässigen muss, das innere Leben, das „Wesentliche" (wie Schopenhauer sich ausdrückt) mit besonderer Kraft sich darstellt.[2])

Nun haben wir es aber hier nicht mit dem Auge zu tun, welches die vielfach verschlungenen Linien einer Zeichnung sofort als Einheit erfasst, sondern mit der Vernunft. Dieser müssen wir die Einheit gleich zu Anfang als Form geben, d. h. als „Formel"; denn die Gestalt des Gedankens ist eine geometrische. Alle später entdeckten Abweichungen verwirren den Geist nicht, wenn er sie nur auf sein ursprüngliches, ein für allemal feststehendes „Schema" zurückführen kann. Ist doch das wirkliche Leben selbst in seinem ganzen äusseren Verlauf gewissermassen auch nur ein Schema, in welchem die Individualität nicht frei, nicht ihrer ungetrübten Eigenart gemäss zur Äusserung gelangt, sondern den Schablonen angemessen, welche die Zeit ihr aufzwang. Die schematische Betrachtungsweise entbehrt folglich nicht einer gewissen inneren Berechtigung.

Ein solches höchst einfaches Schema zur bequemen, vorläufigen Übersicht von Wagner's Leben will ich nun hier, in dieser Einleitung, dem Leser bieten. Ich nenne es aber ausdrücklich ein „Schema", damit die Bedeutung dieser Zurück-

---

[1]) Als Anhang zu diesem Kapitel findet der Leser eine Tafel zur Chronik von Wagner's Leben.

[2]) „Zu dem Unwesentlichen des Lebenslaufes gehört die nähere Bestimmung der Begebenheiten und Handlungen, welche der Stoff sind, an dem der empirische Charakter sich zeigt. — — — So z. B. ist es unwesentlich, ob man um Nüsse oder Kronen spielt: ob man aber beim Spiel betrügt oder ehrlich zu Werke geht, das ist das Wesentliche." (Schopenhauer.)

führung der unendlich verwickelten Lebensfäden auf einfache Linien offen und deutlich als eine mehr oder minder willkürliche Operation der Vernunft eingestanden werde. In den folgenden Abschnitten des Kapitels soll dann das Nähere zur Darstellung kommen, wobei dieses Schema seine Ecken und Kanten verlieren und in seiner Bedeutung als ein blosses Werkzeug zur plastischen Gestaltung erscheinen wird.

Allgemeine Symmetrie des Lebensganges

Je weniger wir das Gedächtnis mit Daten und Namen belasten, um so plastischer gestaltet sich ein Bild in unserem Kopfe. Ein einziges Datum und dazu eine einzige Zahl genügen nun, um uns einen vorläufigen Überblick über Wagner's Leben zu verschaffen; beide — sowohl Zahl wie Datum — sind zufällig so beschaffen, dass sie sich ohne besondere mnemotechnische Künste sofort unauslöschlich dem Gedächtnis einprägen.

Im Jahre der Befreiung Deutschlands aus dem fremden Joch, im Jahre der grossen Völkerschlacht bei Leipzig (1813) wurde Wagner, dieser deutscheste aller Künstler, geboren. Damals wurde der welsche Feind vom vaterländischen Boden vertrieben; sein Geist aber herrschte noch mächtig in Deutschland weiter. Keiner hat nun gegen diesen Bann, der nicht mit Kanonen zu brechen war und der namentlich auf der deutschen Bühnenkunst wie ein Fluch lastete, gewaltiger angefochten als Richard Wagner. Jetzt beherrscht deutsche Kunst — deutsche Dichtung, deutsche Musik und vor allem das *deutsche Drama* — die ganze Welt; jährlich pilgern ungezählte Tausende aus allen Weltteilen nach Deutschland um seiner Kunst willen, und „der Franzose holt in Bayreuth sich das Gesetz". Heerführer und Sieger in dieser zweiten Völkerschlacht ist Richard Wagner.

Das Geburtsjahr Wagner's — 1813 — zu vergessen, ist folglich ganz unmöglich; man braucht nur daran zu denken, dass Er, der die deutsche Kunst zum Siege führen sollte, in dem Jahre geboren wurde, da die deutschen Waffen den Feind vernichteten und hiermit die Grundlage zu Deutschlands künftiger Grösse legten.

Der Psalmist sagt aber in einem allbekannten Vers: „Unser Leben währet siebenzig Jahre"; und genau „siebenzig Jahre" währte Wagner's Leben.

Das Jahr 1813 und die Zahl siebzig, sie geben uns also zunächst die abstrakte Gestalt von „Wagner in der Zeit", wenn ich so sagen darf. Sie geben uns aber nicht bloss den Anfangs- und den Endpunkt, 1813 und 1883, sondern es ergibt sich aus ihnen noch ein drittes, entscheidendes Datum.

Das Schicksal hat es nämlich so gefügt, dass Wagner's Leben aus zwei symmetrischen, absolut gleich langen Hälften bestand: denn genau 35 Jahre nach seiner Geburt, genau 35 Jahre vor seinem Tode trat eine so einschneidende und entscheidende Wendung ein, welche sowohl die äussere Gestaltung seines ferneren Schicksals wie auch die Kundgebung des inneren Menschen in sehr wesentlichen Punkten veränderte und dauernd verwandelte, dass die Einteilung von Wagner's Leben in zwei gleich lange Epochen kaum schematisch zu nennen ist: so sehr entspricht sie den äusseren Ereignissen und dem inneren Entwickelungsgang. Diese Wendung trat, wie gesagt, an dem mathematischen Mittelpunkt des Lebens ein, d. h. also in Wagner's sechsunddreissigstem Lebensjahre.

Am 9. Mai 1849 musste Wagner aus Dresden, wo er damals Hofkapellmeister war, und bald darauf aus Deutschland fliehen, um nunmehr lange Jahre in der Fremde als steckbrieflich verfolgtes, „politisch gefährliches Individuum" zu leben. Diese Verbannung aus Deutschland ist die sichtbare Trennungslinie zwischen den beiden Lebensepochen. Auf innere Vorgänge und Entwickelungsmomente habe ich hier, beim Entwerfen dieses Schemas, kein Gewicht zu legen: das könnte nur irreführen; äussere, sichtbare Tatsachen genügen, um diese zwei Lebenshälften Wagner's voneinander zu unterscheiden. Namentlich eine Erwägung wird uns hierbei vorzügliche Dienste leisten.

Bis zu jenem 9. Mai 1849 lebte Wagner inmitten unserer Gesellschaft, wie jedes andere ihrer Mitglieder; er hatte sich mit zwanzig Jahren für den bürgerlich anerkannten Beruf eines Kapellmeisters entschieden und es in dieser Laufbahn bis zu der angesehenen Stelle eines Hofkapellmeisters gebracht. Von jenem 9. Mai 1849 an hat nun Wagner nie mehr irgendein Amt bekleidet, und zwar prinzipiell nicht. Über diesen Vorgang berichtet er selber: „Ich kehrte mit Entschiedenheit einer Welt den Rücken, der ich meinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte" (IV, 406). Wie diese Worte gemeint sind,

wird sich erst nach und nach, im Verlaufe der Darstellung, ergeben. Einstweilen genügen sie, um zu zeigen, dass hier kein Zufall des Schicksals, keine Laune des Meisters vorliegt, sondern eine grundsätzliche Abwendung. Mit vollem Bewusstsein kehrte Wagner unserer Welt — namentlich also unseren modernen öffentlichen Kunstzuständen — den Rücken: um seine volle Unabhängigkeit zu wahren, durfte er ihr Gnadenbrot nicht mehr annehmen; um auf sie in seinem Sinne zu wirken, musste er ausserhalb dieser Welt stehen; damit seine musikalische Kraft ganz in den Dienst seiner dichterischen Schöpfung träte, durfte er sie nicht mehr zu handwerksmässigen Leistungen gebrauchen — kurz, in diesem Zurücktreten von der öffentlichen, fachmännisch-musikalischen Laufbahn kommt etwas Entscheidendes zum Ausdruck, so dass wir unzweifelhaft berechtigt sind, das äussere Moment, in welchem ein so tief-innerer Vorgang sich widerspiegelt, für unser Schema festzuhalten.

Wagner's Leben beginnt also im Jahre 1813, es währt siebzig Jahre, und es gliedert sich in zwei gleich lange, äusserlich und innerlich wesentlich voneinander unterschiedene Epochen.

Nähere Einleitung

In diesem also gegliederten Leben herrscht nun nicht bloss in der soeben berührten Zweiteilung, sondern auch weiter, im einzelnen, eine eigentümliche Symmetrie; sie gestattet uns in ungezwungener Weise, nachdem wir eine deutliche Vorstellung von diesem Lebenslauf „in der Zeit" gewonnen haben, ihn uns jetzt auch „im Raume" plastisch zu vergegenwärtigen und einzuprägen.

Jede dieser zwei Lebenshälften lässt sich nämlich nach den aufeinander folgenden Aufenthaltsorten Wagner's in vier Perioden einteilen — Perioden zwar von sehr verschiedener Dauer, die aber dadurch sich der Phantasie und dem Gedächtnis empfehlen, dass jede einzelne Periode in der zweiten Epoche mit der entsprechenden in der ersten parallel geht und zugleich mit ihr kontrastiert.

In der ersten Lebenshälfte unterscheiden wir folgende vier Perioden:

1. 1813—1833: Aufenthalt in der *engeren sächsischen Heimat* (Dresden und Leipzig). Es ist die Periode der frühen Jugend,

des Erlangens der ersten Elemente künstlerischer Fertigkeiten und der ersten Versuche auf dichterischem und musikalischem Gebiete; Erwählung des Opernfaches.

2. 1833—1839: erste Wanderperiode; Eintritt ins öffentliche Leben; Tätigkeit als Kapellmeister an verschiedenen *deutschen Provinzialbühnen* (Würzburg, Magdeburg, Königsberg, Riga); Erlernung der praktischen Theatertechnik.

3. 1839—1842: *erster freiwilliger Aufenthalt in der Fremde* (Paris); vergebliches Bestreben, in der Weltstadt durchzudringen.

4. 1842—1849: Dresden; Wirksamkeit an einer der bedeutendsten Bühnen Deutschlands als Hofkapellmeister.

In der zweiten Lebenshälfte unterscheiden wir folgende vier Perioden:

1. 1849—1859: *aus der Heimat verbannt;* Aufenthalt in Zürich; Eintritt in die volle, bewusste Mannesreife; Entstehung der grundlegenden Kunstschriften („Oper und Drama“ usw.); endgültige Abwendung von der Opernbühne.

2. 1859—1866: zweite Wanderperiode; Tätigkeit als Aufführer eigener Werke an einer Reihe *grossstädtischer Bühnen* (Paris, Wien, München); notgedrungene Versuche, mit dem modernen Theater wieder anzuknüpfen.

3. 1866—1872: *zweiter freiwilliger Aufenthalt in der Fremde* (Triebschen bei Luzern); völlige Abgeschiedenheit von der Welt.

4. 1872—1883: *Bayreuth;* Erbauung des Festspielhauses, Begründung der deutschen Bühnenfestspiele.

Beschränkte Gültigkeit des Schemas

Ich glaube, diese Einteilung spricht für sich und bedarf kaum eines Kommentars. Es bleibt mir also nur zu wiederholen, dass dieses Schema absichtlich und ausdrücklich an Äusserliches anknüpft. Die zeitliche Dauer und der örtliche Aufenthalt bilden gewissermassen Abszissen und Ordinaten der vielgewundenen Lebenskurve. Wie sehr nun diese äussere Gliederung des Lebens auch hier wiederum inneren Vorgängen entspricht, das ergibt sich aus der oberflächlichsten Betrachtung, da jede neue Periode das Ergebnis eines bestimmten Willensentschlusses ist. Man übersehe jedoch nicht, dass diese Willensbewegungen nur Symptome sind und dass es nichts Ungereimteres geben könnte als den Entschluss von seinen langsam gereiften

Beweggründen zu trennen; eine schematische Übersicht der geistigen Entwickelung eines Menschen geben zu wollen, ist einfach ein wahnwitziges Unternehmen.

So darf man z. B. auch kein besonderes Gewicht darauf legen, dass in jeder einzelnen Periode der ersten Lebenshälfte zwei Bühnenwerke entstanden: in der ersten eine grosse *Tragödie* und ein *Schäferspiel;* in der zweiten *Die Feen* und *Das Liebesverbot;* in der dritten *Rienzi* und *Der Fliegende Holländer;* in der vierten *Tannhäuser* und *Lohengrin.* Es ist zwar mnemotechnisch interessant, das zu wissen; viele Werke aber — z. B. *Lohengrin* — haben jahrelang in der Phantasie des Autors gelebt; niemand vermag es, aus dem verfitzten Knäuel bestimmender Einflüsse denjenigen herauszufinden, der zumeist dazu beigetragen hat, dieses Werk gerade im Jahre 1847 entstehen zu lassen. Es ist nicht einmal immer möglich, Ursache und Wirkung voneinander zu unterscheiden. *Rienzi* könnte man z. B. direkt durch Erfahrungen an der Pariser Grossen Oper beeinflusst glauben; in Wahrheit war aber Rienzi schon zur Hälfte ausgeführt, als Wagner zum erstenmal nach Paris ging. In der zweiten Lebenshälfte würden derartige gewaltsame Versuche erst recht irreführen. So wenn man z. B. *Tristan* mit der ersten Periode, *Die Meistersinger* mit der zweiten, *Der Ring des Nibelungen* mit der dritten und *Parsifal* mit der vierten Periode in besondere Verbindung bringen wollte, wozu die Daten der Vollendung dieser Werke eine Handhabe bieten möchten. Denn in Wirklichkeit erstreckt sich die Entstehungszeit eines jeden dieser Werke über eine grosse Reihe von Jahren: *Die Meistersinger* von 1845—1867, *der Nibelungenring* von 1848—1874, *Parsifal* von 1854—1882; nur *Tristan* ist innerhalb einer einzigen Periode (1854—1859) entstanden.

Man nehme also dieses Schema für das, was es ist: ein bequemes Mittel zur vorläufigen Übersicht über Wagner's Lebensgang und zu seiner Befestigung im Gedächtnis.

ERSTE LEBENSHÄLFTE

1813—1849

Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen, und sie ist auch die meinige.
Beethoven

1. (1813—1833)

Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren.

Die Familie

Seinem Biographen ist es gelungen, die Ahnenreihe bis ins Jahr 1643 hinauf zu verfolgen. Daraus entnehmen wir, dass die Familie eine ursächsische ist; keines ihrer Mitglieder hat bis zu diesem Jahrhundert die Grenze des engeren Vaterlandes überschritten. Bis zur vorletzten Generation waren Richard Wagner's Vorfahren Schullehrer und Organisten in kleinen Gemeinden. Sein Grossvater jedoch genoss schon die volle akademische Bildung: er studierte in Leipzig Theologie; als er aber empfand, dass er nicht für den geistlichen Beruf bestimmt sei, trat er in die Steuerverwaltung ein. Mit Hinsicht auf die wissenschaftliche Lehre von der Vererbung mit Überspringung einer Generation wäre es von Interesse, gerade über diesen Gottlob Friedrich Wagner Näheres berichten zu können; es hat sich aber leider nichts weiter ermitteln lassen, als dass er sich früh und glücklich vermählte, dass er „eine weit über den Gesichtskreis eines damaligen Beamten hinausgehende Bildung besass" und dass er seinen zwei Söhnen eine vorzügliche Erziehung zuteil werden liess. Um so ausgiebiger sind die Mitteilungen, die wir über diese beiden Söhne, Friedrich und Adolf, besitzen.

Der ältere Bruder, Friedrich Wagner, Richard Wagner's Vater, studierte in Leipzig die Rechte und trat dann, dem Beispiel seines Vaters folgend, in den Staatsdienst ein, in

welchem er es zu einer sehr geachteten Stellung brachte. Wie weit sein geistiger Horizont den eines gewöhnlichen Stadtgerichts-Aktuarius übertraf, beweist schon zur Genüge seine ziemlich umfangreiche und vielseitige Privatbibliothek, in welcher hauptsächlich die klassischen Autoren des Altertums gut vertreten waren. Am auffallendsten ist aber seine leidenschaftliche Begeisterung für das Theater! Konnte der vielbeschäftigte Beamte auch nur wenige Mussestunden der Bühnenkunst widmen, er hatte doch für sie mehr als eine bloss dilettantische Passion: die erste Aufführung eines neuen Dramas von Schiller z. B. wurde alljährlich wie ein Familienfest gefeiert; Schauspieler bildeten seinen intimsten Hausverkehr, und in guten Dilettantenvorstellungen trat er selber mit Erfolg auf. In Richard Wagner's Vater begegnen wir folglich einer angeborenen, stark ausgesprochenen Anlage für das Theater. An und für sich bemerkenswert, gewann infolge von Friedrich Wagner's frühem Tode gerade diese Liebhaberei an Bedeutung für seine Kinder. Denn er starb schon am 22. November 1813, genau sechs Monate nach der Geburt seines Sohnes Richard, und kurze Zeit darauf heiratete seine Witwe den damals sehr hochgeschätzten Schauspieler Ludwig Geyer, einen der besten Freunde ihres ersten Gatten. Auf das Zureden Friedrich Wagner's war aber Geyer Schauspieler geworden! Durch diese eigentümliche Verkettung der Umstände verdankt Richard Wagner es also seinem eigenen Vater, wenn er inmitten der Welt des Theaters zum Bewusstsein erwachte.

Auf Ludwig Geyer komme ich gleich zurück. Vorher muss ich noch einige Worte über Richard Wagner's Onkel, Adolf Wagner, sagen; denn dieser Mann ist uns doppelt interessant: erstens als ein hervorragender Vertreter der ungewöhnlichen Begabung, die in dieser Familie herrschte, und zweitens, weil er auf seinen Neffen in der kritischen Zeit seiner Entwickelung (die letzten Gymnasialjahre und die Zeit seiner Universitätsstudien) fördernd und bildend eingewirkt hat.

Der Name Adolf Wagner ist aus der Literaturgeschichte bekannt, kaum mehr aber als der blosse Name. Diesem grundgelehrten und unermüdlich fleissigen Manne hätte es nicht an Gestaltungskraft gefehlt, dafür zeugen verschiedene seiner Versuche; vor der fabelhaften Vielseitigkeit seiner Interessen

schwand aber die nötige Konzentrierung, und seine Natur war eine zu künstlerisch-empfängliche, als dass er seine eigene Persönlichkeit den vielen fremden Einflüssen gegenüber hätte intakt erhalten können. Ein vergleichender Blick auf Herder belehrt über dieses Verhältnis: denn dass dieser trotz seiner enzyklopädischen Vielseitigkeit dennoch als scharf ausgeprägte Gestalt vor uns steht, hängt wesentlich mit der — aus einer egoistischen, nicht durchwegs künstlerischen Gemütsart hervorgehenden — Selbstbehauptung zusammen, die er sogar den Grössten entgegensetzt; hierdurch entsteht das Gleichgewicht wieder; und sehen wir auch den, der die Seelen der fernsten Völker verstand, das nahe Grosse gar oft verkennen, so müssen wir doch zugeben, dass sich hierin die Kehrseite einer grossen, bewussten Persönlichkeit bekundet. Adolf Wagner fehlte dieses knochige Rückgrat: er verkannte nichts, er verstand alles; von der altgriechischen Tragödie bis zu Burns und Byron, von der abstrakten Metaphysik Giordano Bruno's bis zur Geschichte der Malerei — sein unendlich weites Künstlerherz, sein das Fernstliegende sympathetisch erratender Verstand umfasste alles mit gleicher Liebe. Seine eigene Persönlichkeit kam hierdurch nicht zur Geltung, und so sehen wir ihn auch seine Tätigkeit hauptsächlich dem Liebeswerke gelehrter Ausgaben, Kommentarien und Übersetzungen widmen.[1]) Dennoch bleibt er eine fesselnde Erscheinung, namentlich durch seine nahe Blutsverwandtschaft mit dem Manne, bei dem die gleiche Universalität des Geistes mit einer Gestaltungskraft gepaart war, wie sie nur den wenigen Grössten aller Zeiten zu teil

[1]) Von seinen zahlreichen eigenen Schriften, die sich über die verschiedensten Gattungen erstrecken, von Abhandlungen über die griechischen Dichter bis zum Roman und Lustspiel, scheinen seine *Biographien der Reformatoren* und seine Studie *Zwei Epochen der modernen Poesie* (eine Parallele zwischen Dante, Petrarca, Boccaccio auf der einen und Goethe, Schiller, Wieland auf der anderen Seite) das Bedeutendste zu sein; er war auch ein fleissiger Mitarbeiter an der allerersten Ausgabe des Brockhausischen Konversationslexikons. Seine Übersetzungen reichen von Sophokles und Cäsar bis zu Lanzi's *Geschichte der Malerei.* Berühmt ist seine Gesamtausgabe der Werke Giordano Bruno's in den Ursprachen (lateinisch und italienisch); die italienischen Klassiker hat er unter dem Titel *Parnasso italiano* herausgegeben; ihm verdankt man auch die erste vollständige Ausgabe der *Gedichte von Robert Burns* in englischer Sprache.

wurde. Bemerkenswert ist auch noch, dass unter Adolf Wagner's selbständigen Werken seine Lustspiele (nach der Versicherung des Literaturhistorikers Kurz) das Beste sein sollen, so dass auch bei ihm ausgesprochenes Bühnentalent vorliegt — und dass durch die Schrift *Theater und Publikum* der alte Onkel den ersten Anstoss gegeben haben dürfte zur Empörung Richard Wagner's gegen die Schmach unserer modernen Kunstzustände.

Von Wagner's Mutter weiss ich nicht viel zu berichten. Sie war eine vortreffliche Frau und Mutter; ihr Sohn Richard hat sie abgöttisch geliebt;[1]) die Erinnerung an sie und an ihre Mutterliebe stärkte ihn in allen Stürmen seines Lebens; noch am Abend vor seinem Tode hat er von ihr erzählt. Alle, die sie gekannt haben, gedenken ihrer in sympathischen Worten; und wenn nach dem Tode ihres zweiten Gatten Ludwig Geyer ihr Haus dennoch der Mittelpunkt eines kleinen Kreises von Künstlern und Kunstfreunden blieb, so dürfen wir wohl annehmen, dass der schlichten Frau ein besonderer Reiz zu eigen war. Aus ihrem Bilde spricht Anmut, Witz und gute Urteilsfähigkeit.

Ludwig Geyer, der Wagner's verwitwete Mutter im Jahre 1814 heiratete und von nun an bei dem kleinen Richard des Vaters Stelle mit der zärtlichsten Liebe vertrat, war nach jeder Richtung hin der warmen Freundschaft würdig, die Friedrich Wagner ihm gewidmet hatte. Dem Willen seines Vaters gehorchend, hatte Geyer die Rechte studiert, wurde aber dann, dem eigenen Drange folgend, Maler und Schauspieler. Als Porträtist erwarb er sich einen so ausgezeichneten Ruf, dass er den Auftrag erhielt, die königlichen Familien in München und Dresden zu malen. Als Schauspieler glänzte er namentlich durch die Vielseitigkeit seiner Begabung; auf allen deutschen Bühnen war er ein gern gesehener Gast. Später entdeckte Carl Maria von Weber Geyer's Talent zum Gesang und liess ihn gern in seinen Opern auftreten. Auch als Lustspieldichter versuchte sich Geyer mit Erfolg.[2]) Hier interessiert uns dieser liebenswürdige und so reich begabte Stiefvater Richard

[1]) Siehe den wundervollen Brief an seine Mutter bei Tappert, S. 72.

[2]) Sein *Bethlehemitischer Kindermord* ist unlängst in Reclam's Universalbibliothek erschienen.

Wagner's hauptsächlich darum, weil infolge seiner Verbindung mit Wagner's Mutter der zukünftige Meister von frühester Jugend an mitten in der Theaterwelt aufwuchs.

Die ersten Eindrücke

Friedrich Wagner, Richard Wagner's Vater, war in Beamtenkreisen aufgewachsen, wie man sich entsinnt; seine leidenschaftliche Liebe zum Theater hatte sich nur nach und nach entwickeln können; sein Sohn dagegen wuchs infolge seines verwandtschaftlichen Verhältnisses zu dem Schauspieler Geyer fast buchstäblich auf der Bühne auf. In einem Alter, wo andere Kinder das Theater kaum dem Namen nach kennen, war Richard Wagner schon sein fleissigster Besucher; wollte ihn die Mutter abends seiner Schularbeiten wegen zu Hause behalten, so weinte er, bis er sich die Erlaubnis erwirkt hatte, fort — ins Theater! — zu laufen; ja, Geyer hatte eine so besondere Vorliebe für den kleinen Kunstenthusiasten gefasst, dass er ihn sogar in die Proben gern mitnahm. Dass ausserdem im elterlichen Hause hauptsächlich Schauspieler verkehrten und die Bühne einen täglichen Gesprächsstoff bildete, liegt auf der Hand. Nun behauptet man, die praktische Erfahrung sei für den Bühnendichter das Unentbehrlichste: ich wüsste keinen Dramatiker, der seine praktische Erfahrung so früh zu sammeln begonnen hätte wie Wagner; vor allem, ich wüsste keinen Dichter, dessen Phantasie von dem allerersten Erwachen seines Bewusstseins an so nachdrücklich und ununterbrochen auf das Theater gewiesen worden wäre, wie das bei Wagner der Fall war. — Schon Ende 1821 starb Geyer; Richard war erst acht und ein halb Jahr alt. An den soeben erwähnten Einflüssen änderte dieser Todesfall aber wenig oder gar nichts; denn Wagner's um vierzehn Jahre älterer Bruder Albert (geb. 1799) hatte schon, dem „Wagnerischen" Drange zum Theater folgend, seine medizinischen Studien über Bord geworfen und war Schauspieler und Sänger geworden; seine Schwestern — Rosalie (geb. 1803), Louise (geb. 1805), Klara (geb. 1807) — waren ebenfalls zur Bühne gegangen; ausserdem waren die treusten, wirklich aufopfernden Freunde der nun zum zweiten Male verwaisten Kinder Berufsgenossen Ludwig Geyer's.

Der erste, konstanteste, eigenartigste und für seine ganze Zukunft gewichtigste Eindruck der zwanzig ersten Lebensjahre ist also Wagner's enge Berührung und Verknüpfung mit dem Theater.

Weniger auffallend, aber doch recht bemerkenswert ist ein zweiter Umstand: von allen wahrhaft grossen Meistern der Tonkunst ist Wagner der erste, der eine gediegene klassische Bildung genossen hat.

Die Bewältigung des technischen Apparates ist in der Musik so umständlich, namentlich wenn noch, wie gewöhnlich, die virtuose Beherrschung eines oder mehrerer Instrumente dazukommen soll, dass fast alle grossen Tonkünstler Söhne von ausübenden Musikern sind, weil nur solche ihre Kinder vom frühesten Alter an fast alle Kräfte, fast alle Aufmerksamkeit der Aneignung technischer Fertigkeiten zuwenden lassen; sonst erreicht selbst der genial Begabte niemals jenen Grad von mechanischer Virtuosität, ohne welchen er in der Welt weder seinen Lebensunterhalt noch Anerkennung findet. Gewiss wird niemand in der einseitigen Bildung eines Bach, eines Mozart, eines Beethoven den Grund zu einer Zurücksetzung dieser Männer finden. Nichtsdestoweniger sind diese grossen Künstler durch jenen Umstand aus den Kreisen der höchsten Kultur der Nation gewissermassen ausgeschlossen und auf das eine beschränkte Feld der Musik angewiesen geblieben. Dieses trat namentlich dann schmerzlich und für die Kunst verhängnisvoll hervor, sobald sie sich, dem notwendigen Entwickelungsgang der Musik folgend, dem Drama zuwandten. Wie anders hätte ein Mozart von weitem Bildungshorizont seine Stoffe gewählt! Mit welcher Autorität hätte er seinen elenden Textdrechslern (falls er ihrer überhaupt bedurft hätte) den rechten Weg gewiesen!

Richard Wagner nun hat wesentlich die selbe Bildung genossen, wie z. B. Goethe und Schiller sie besassen. Als Wagner's Mutter Ludwig Geyer heiratete, zog die Familie nach Dresden, wo Geyer am Theater ständig engagiert war; nach Geyer's Tode kehrten sie in das heimatliche Leipzig zurück; in Dresden besuchte Wagner die altberühmte Kreuzschule, in Leipzig das Nicolai-Gymnasium; dann liess er sich an der Universität Leipzig als Student der Musik und der Philosophie immatrikulieren. Eine gelehrte Bildung bedeutet dieses Programm nicht, wohl aber eine gründliche und umfassende. Besonderes Interesse gewinnt nun dieser Bildungsgang dadurch, dass Wagner — der sonst kein Wunderkind war — schon von

seinem ersten Eintritt in die Schule an eine sehr ungewöhnliche Begabung für die klassischen Sprachen bekundete, so dass seine Lehrer ihn für einen geborenen Philologen hielten. Ein geborener „Sprachgewaltiger" war er jedenfalls. Diese Liebe zum klassischen Altertum — worunter namentlich griechische Sprache und Dichtkunst zu verstehen sind — und zur Sprachforschung überhaupt hat Wagner sein ganzes Leben lang empfunden. Wer die grossartige Bibliothek des Hauses Wahnfried (jenes beredte Zeugnis für die Universalität von Wagner's Geist) zu durchmustern die Gelegenheit hat, wird bemerken, dass Sprachwissenschaft bis an seinen Tod des Meisters Lieblingsstudium geblieben ist.[1])

Die volle Bedeutung dieser frühzeitigen Beschäftigung mit den Autoren des klassischen Altertums erfasst man aber erst dann, wenn man sie im Lichte jenes anderen bestimmenden Einflusses betrachtet: der frühzeitigen Vertrautheit mit dem Theater. Gerade die dramatischen Autoren Äschylos und Sophokles fesselten den Knaben, und im frühen Alter von dreizehn Jahren erlernte Wagner auf eigene Faust das Englische, um Shakespeare in der Ursprache kennen zu lernen. Dieses auf der Bühne aufgewachsene Kind begriff eben sofort einen Sophokles und einen Shakespeare, wenn auch noch nicht in ihrem tiefsten, so doch in ihrem wahrsten Wesen: nicht als Zierden der Literatur, sondern als Bühnendichter, als künstlerische Schöpfer, die einzig von der Bühne aus ganz zu begreifen sind. Für ihn waren diese Männer nicht ferne Gestalten, die man anstaunt und philologisch „kommentiert", sondern gerade was diese redeten, war für ihn das Allernächste, das Allerverständlichste. Auf der anderen Seite bewirkte aber die frühe und innige Bekanntschaft mit den grössten Dramatikern aller Zeiten eine Idealisierung seiner eigenen kindlichen Theatereindrücke; sie lehrte ihn ahnen, dass die Bühne eine unermessliche künstlerische Macht sei und die Fähigkeit zu vielem Höchsten in sich schliesse.

---

[1]) Diese Tatsache ist namentlich der Beachtung derjenigen zu empfehlen, die — oft auf Grund sehr mittelmässiger eigener Fachkenntnisse — wähnen, über die Sprache in Wagner's Dichtung mit einer gewissen Geringschätzung aburteilen zu dürfen.

Überblicken wir diese so entscheidend wichtigen zwanzig ersten Lebensjahre, so sehen wir, dass die eingeborene geniale Anlage durch die äusseren Umstände in einem seltenen Masse gefördert wurde: das frühe Vertrautsein mit dem Theater, der Verkehr mit Bühnenkünstlern, der bleibende Eindruck von Carl Maria von Weber's Direktion, die Gesangsstudien der Schwestern, der tägliche Aufenthalt in dem Maleratelier des Stiefvaters, die beständige Wechselwirkung zwischen den bloss gelesenen dramatischen Meisterwerken und den — recht guten — Aufführungen der Werke Shakespeare's, Schiller's und Goethe's sowie Iffland's, Kotzebue's und anderer geringerer Autoren, später dann die vielen und vorzüglichen Musikaufführungen im Leipziger Gewandhaus und der anregende Verkehr mit jenem gelehrten Onkel, Adolf Wagner, der fast die gesamte Weltliteratur beherrschte, der selbst Bühnendichter war und sehr ausgesprochene Ansichten über die nötige Reform unserer Theaterzustände besass — das alles machte eine wunderbare Vereinigung aus von anregenden, bildenden und ausnahmslos künstlerischen Eindrücken.

Erste schöpferische Versuche

Über den künstlerischen Entwickelungsgang dieser Jugendzeit werde ich im dritten Kapitel Näheres mitteilen. Hier genüge es festzustellen, dass Wagner von Anfang an Dichter — Dichter in Worten und in Tönen — gewesen ist und dass er, ohne jemals nach rechts oder links abzuschweifen, ohne die Möglichkeit eines anderen Entscheides auch nur in Betracht zu ziehen, sich von früh an als zweifellos einzig und allein für die Kunst — und zwar für die Bühnenkunst — bestimmt betrachtet hat.

Schon mit zwölf Jahren verfasste er ein Preisgedicht, das auf Veranlassung der Kreuzschule gedruckt wurde. Zu der selben Zeit begann er, Trauerspiele zu dichten. Unter dem Eindruck von Weber's Musik, bald darauf unter dem noch gewaltigeren von der Beethoven's erwachte aber auch seine musikalische Begabung. Er versuchte sich mit sechzehn Jahren in einem „Schäferspiel", in welchem er *Worte und Musik zugleich* schrieb. Dies führte aber dann zu ernsten, reinmusikalischen Studien, die er während seiner Studentenzeit bei Weinlig, dem Thomaskantor, vollendete. Als Übung in der Handhabung des musikalischen Apparates verfasste er damals eine ansehnliche Reihe von Tonwerken (eine Symphonie, Ouvertüren usw.), zumeist

für volles Orchester; mehrere wurden schon damals nicht ohne Erfolg im Leipziger Gewandhaus aufgeführt. Diese Kompositionen und Aufführungen fallen in die Zeit zwischen 1830 und 1832. Schon anfangs 1832 sehen wir aber den neunzehnjährigen Künstler zu seinem eigentlichen Felde, der Bühne, mit einer „Szene und Arie“ zurückkehren, die im Leipziger Hoftheater aufgeführt wurde, und im Sommer 1832 entwirft er eine (unausgeführt gebliebene) Oper, *Die Hochzeit.*

Bald darauf betrat er die praktische Bühnenlaufbahn als Chordirigent und schrieb er sein erstes Bühnenwerk, *Die Feen.*

---

2. (1833—1839)

Würzburg

Als Richard Wagner die nötige Reife erlangt hatte, um der Bühne auch praktisch näher treten zu können, traf es sich günstig für ihn, dass sein Bruder Albert als Schauspieler, Sänger und Regisseur am Stadttheater in Würzburg tätig war. Auf des Bruders Einladung begab sich Wagner im Januar 1833 dorthin, um als Chorrepetitor sich seine ersten Erfahrungen im Dirigieren zu sammeln. Gleich hier, am Beginn seiner Laufbahn, entwickelte er auch jene rastlose Tätigkeit, die ihn bis zum Tode ausgezeichnet hat — ein Beleg für Hobbes' Behauptung: „Drei Viertel des Genies ist der Fleiss“. Abgesehen von seiner Tätigkeit auf der Bühne hören wir von Gesangseinlagen, die er für seinen Bruder komponierte, von seinem Mitwirken beim Musikverein usw., und ausserdem schuf er in den wenigen Monaten seines Würzburger Aufenthaltes sein erstes grosses Werk, *Die Feen,* Dichtung und Musik.

Wagner's Geschwister

Bei dieser Gelegenheit, wo wir Albert Wagner durch die Einladung nach Würzburg seinem Bruder einen wirklichen Dienst leisten sehen, ist es angezeigt, einige Worte über das Verhältnis Richard Wagner's zu seinen Geschwistern und Anverwandten zu sagen.

In Wahrheit spielen diese — samt und sonders — gar keine Rolle in seinem Leben; wenigstens keine solche, dass sie der Welt gegenüber eine eingehendere Beachtung bean-

spruchen könnten. Niemals haben Sie wirkliches Verständnis für sein Genie gezeigt, und wohl aus diesem Grunde haben sie dem Meister in den vielen Stunden bitterer Not, die er später durchmachte, nicht jene tatkräftige Hilfe erwiesen, aus der ihnen ein so schöner Anteil an seinem Ruhm hätte erwachsen können. Eine einzige glänzende Ausnahme machte die älteste Schwester Rosalie Wagner. Ihr Name verdient, in der Geschichte Richard Wagner's in goldenen Lettern verzeichnet zu werden; denn diese hochbegabte Schauspielerin und liebreizende Frau ist vielleicht der allererste Mensch, der Wagner's Bedeutung geahnt hat, und wie dem auch sei, sie hat das Vorrecht einer Schwester gebraucht: sie hat den Bruder geliebt, sie hat ihn unterstützt, sie hat ihm Mut zugesprochen und hat — wo andere skeptisch lächelten — sich niemals den Glauben an ihn rauben lassen. Diese edle Freundin starb aber schon 1837. Durch zwei seiner Schwestern war Wagner mit der Verlegerfamilie Brockhaus verschwägert; diese wäre oft in der Lage gewesen, ihm grosse Dienste zu leisten; leider aber hat die mächtige Firma es versäumt, sich dieses unvergängliche Verdienst zu erwerben; später hat sie sogar die Spalten ihres berühmten Konversationslexikons zur Verbreitung von wahrheitswidrigen Berichten missbrauchen lassen, gegen die der Meister öffentlich Einspruch erheben musste. Trotzdem hing der Meister mit brüderlicher Liebe an seinen Schwestern, namentlich an Ottilie Brockhaus; auch mit seiner Halbschwester Cäcilie Geyer (später mit dem Verleger Avenarius vermählt) verbanden ihn freundliche Erinnerungen aus der frühen Kindheit und aus Paris; ein innigeres Verhältnis, wenigstens in bezug auf die grossen Aufgaben seines Lebens, hat aber auch in diesen Fällen nicht bestanden. Nur seinen Nichten Johanna und Franziska Wagner (den Töchtern seines Bruders Albert) gegenüber scheint Wagner eine wahre Zusammengehörigkeit empfunden zu haben; aber auch bei der berühmten Sängerin Johanna Jachmann-Wagner war das Verständnis für ihren grossen Oheim ein höchst oberflächliches; echtes Künstlerblut floss wohl durch ihre Adern — in Elisabeth und anderen Rollen hat sie Unvergleichliches geleistet — der grosse Dichter blieb ihr aber vollständig fremd. Wir begreifen, dass Wagner in den fünfziger Jahren bekennen musste, die ganze Familie sei ihm durchaus gleichgültig, „wenn

er hierbei fast einzig nur Franziska ausnehme". Franziska Wagner, die vorzügliche Schauspielerin, später die Gattin des Komponisten Alexander Ritter, ist vielleicht das einzige Familienmitglied, welches mit vollem Verständnis und Mitgefühl die Laufbahn ihres grossen Anverwandten verfolgt hat; ihr war es aber vom Schicksal nicht vergönnt, irgendeine Rolle in diesem Lebensgang zu spielen.

Wanderjahre

Im Januar 1834 kehrte Wagner von Würzburg nach Leipzig zurück. Am ersten Tage des neuen Jahres hatte er *Die Feen* vollendet. In seiner Vaterstadt, wo seine allerersten Versuche so freundliche Aufnahme gefunden hatten, hoffte er auch die Aufführung dieser ersten Oper durchzusetzen. Das Glück schien ihm zu lächeln: er genoss nicht allein der Fürsprache seiner am Stadttheater engagierten Schwester Rosalie und anderer Freunde, sondern auch einflussreiche Schriftsteller, wie Heinrich Laube, waren auf seine ausserordentliche Begabung aufmerksam geworden und unterstützten ihn öffentlich in den Blättern. Der Theaterdirektor selber war nicht abgeneigt, das Werk zur Aufführung anzunehmen. Gleich hier aber, bei diesem ersten Bühnenwerk, trat das unerbittliche Schicksal dem Meister hindernd in den Weg, wie es in der Folge immer und immer wieder geschehen sollte. Und zwar trat es sofort in der für Wagner's ganze Laufbahn bezeichnenden Gestalt auf: ein Freund Mendelssohn's, der Regisseur Franz Hauser, verurteilte das Werk, weil ihm „die ganze Richtung zuwider war", und begründete sein ausschlaggebendes Urteil des näheren noch dadurch, dass Wagner „an gänzlicher Unkenntnis der Handhabung der Mittel" leide und dass bei ihm „nichts aus dem Herzen Gedrungenes zu finden sei". Buchstäblich die selben Vorwürfe, die man noch damals in jenen selben Kreisen Wagner's grossem Vorbild Beethoven machte. Hauser's Urteil über die ihm „widerwärtige Richtung" erinnert an Mendelssohn's Urteil über die IX. Symphonie: „Sie macht mir kein *Pläsir!*"[1]) *Die Feen* — ein Werk voll tiefer poetischer und musikalischer Schönheiten, getränkt mit dem Herzblut des zwanzigjährigen Jünglings — gelangten nicht zur Aufführung.

---

[1]) Vergl. das Buch von Mendelssohn's Busenfreund A. B. Marx; *Erinnerungen aus meinem Leben*, II, 135.

Unter dem Eindruck dieser ersten bitteren Enttäuschung reiste Wagner Ende Juli 1834 nach Magdeburg, wo er eine Anstellung als Musikdirektor erhalten hatte. Dort verblieb er, bis die Theaterleitung im Frühjahr 1836 zahlungsunfähig wurde. Hier, an dieser wunderlichen Bühne, deren Direktor „in perennierendem Bankrott begriffen war", hatte Wagner zum erstenmal die Gelegenheit, seine ungewöhnlichen Direktionsfähigkeiten in erhöhtem Massstab zu üben und bei den vielen neueinstudierten Opern auch auf die gesamte Bühnengestaltung dieser Werke Einfluss zu gewinnen; von seinem Erfolg zeugen damalige Zeitungsberichte. Weniger erfolgreich war die einzige Aufführung seines inzwischen gedichteten zweiten Werkes *Das Liebesverbot:* die Theatergesellschaft war eben in der Auflösung begriffen; aus Liebe zum Kapellmeister blieben die „gagenlosen" Sänger noch einige Tage länger in Magdeburg und studierten die Oper über Hals und Kopf ein; „trotzdem konnte ich nicht verhindern", schreibt Wagner, „dass die Sänger ihre Partien kaum halb auswendig wussten. Die Vorstellung war allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen". Bei der zweiten Vorstellung sollte alles besser gehen; kurz vor ihrem Beginn entbrannte jedoch ein heftiger Streit zwischen zwei Sängern, es kam zu Schlägen, die Vertreterin der Hauptrolle verfiel in Krämpfe, die Aufführung musste abgesagt werden; am folgenden Tage löste sich die Truppe auf.

Jetzt wandte sich Wagner nach Berlin, wo der Direktor des Königstädtischen Theaters ihm versprochen hatte *Das Liebesverbot* aufzuführen. Aus diesem Versprechen wurde aber nicht Ernst, und Wagner reiste im August 1836 weiter nach Königsberg, wo er zunächst Orchesterkonzerte dirigierte und später Musikdirektor am Theater wurde. Auch hier jedoch geriet der Direktor kurz darauf in Bankrott, und im Sommer 1837 musste der junge Meister, der sich inzwischen mit der Schauspielerin Wilhelmine Planer verehelicht hatte, wieder zum Wanderstabe greifen. Er wurde Kapellmeister am Stadttheater in Riga, das damals unter der Leitung von Karl von Holtei stand, und verblieb dort vom August 1837 bis Ende Juni 1839; die dann eingetretene Direktionsänderung führte auch zu Wagner's Abgang.

In Riga kam Wagner zum erstenmal zu einer längeren, zusammenhängenden Tätigkeit an einer Bühne mit geordneten Verhältnissen. Was vierzig Jahre später in Bayreuth zum obersten Prinzip erhoben werden sollte, war schon damals sein leitender Grundsatz: an Stelle des überall üblichen Theaterschlendrians sollte bei dem geringsten Werke die grösstmögliche Vollkommenheit in der Ausführung erzielt werden; Holtei beklagte sich: „Wagner quälte mein Personal mit stundenlangen endlosen Proben; nichts war ihm recht, nichts gut genug, nichts fein nuanciert genug.“ Interessant ist es auch festzustellen, dass unter Wagner's Leitung Mozart durch die Zahl der Aufführungen obenan stand, dass Méhul's *Jakob und seine Söhne* mit besonderer Begeisterung einstudiert wurde und — ebenso wie Cherubini's *Wasserträger* — aussergewöhnliche Wirkung erzielte. Diese Meister der französischen Schule (Méhul, Cherubini, Spontini) bezeichnete Wagner später als (neben Gluck und Mozart) „einsame Leitsterne auf dem öden Meere der Opernmusik“. Wer Wagner nur aus den üblichen Zerrbildern kennt, wird erstaunt sein zu erfahren, dass er in den Rigaer Zeitungen sogar Bellini's *Norma* gegen die Angriffe deutschtümelnder Absprecher persönlich verteidigte. „Es ist vielleicht selbst keine Sünde,“ schrieb er, „wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, dass den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten — Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen!“

Dass diese Dirigententätigkeit einem Manne wie Wagner auf die Dauer unerträglich werden musste, ist klar. „Der typische Geist unserer Opernvorstellungen erfüllte mich mit Ekel . . . beim Dirigieren unserer gewöhnlichen Opern überfiel mich ein nagendes Wehgefühl;“ so berichtet er über die Zeit in Riga. Kraft zum Ausharren verlieh ihm einzig seine eigene schöpferische Tätigkeit, in der er bereits der vollen Meisterschaft zureifte und die in die enge, kümmerliche, graue Gegenwart die Morgenröte einer glorreichen Zukunft warf. In Riga hatte Wagner Rienzi gedichtet und die beiden ersten Akte auch komponiert. Für eine Provinzialbühne war dieses Werk nicht berechnet; schon lange stand aber Wagner in Verbindung mit Scribe, und trotzdem diese Unter-

handlungen — natürlich! — zu keinem Ergebnis geführt hatten, liess er sich doch nicht entmutigen; in einem Brief aus Riga schreibt er: „Ich bin nun einmal mit meinen Hoffnungen nicht tot zu machen." Schnell entschlossen fuhr Wagner mit seiner Frau über London nach Paris, um selber dort die Annahme eines seiner Werke an der Grossen Oper durchzusetzen.

Ergebnis dieser Periode

Die hiermit abgeschlossene Wanderperiode an kleinen Provinzialbühnen war für Wagner's fernere Laufbahn nicht ohne Bedeutung: er hatte viel praktische Theatererfahrung gesammelt; er hatte die deutsche Bühnenwelt dort kennen gelernt, wo die Talente entstehen und sich bilden; er hatte gesehen, was die Künstler in ihrer Entwicklung fördert und was sie hemmt; er hatte das „Material", über welches der deutsche Bühnendichter zur Verwirklichung seiner Werke verfügt, gründlich studiert. Ausserdem aber hatte er überhaupt sein deutsches Vaterland und seine deutschen Landsleute in den verschiedensten Gauen — vom Main bis zur Düna — kennen gelernt und dadurch die Grundlage zu seiner genauen Kenntnis deutschen Wesens gelegt.

---

3. (1839—1842)

Jahre der Not

Wagner's Aufenthalt in Paris währte vom September 1839 bis zum April 1842.

Eine Hoffnung nach der andern wurde hier zunichte. Die Empfehlungen Meyerbeer's[1]) an den Direktor der Grossen Oper und an andere Persönlichkeiten, die Besuche bei Scribe, die Bekanntschaft mit Halévy, Berlioz, Habeneck, Vieuxtemps usw., die angebliche Protektion der Verlagsfirma Schle-

[1]) Zu jener Zeit war Wagner fest überzeugt, Meyerbeer meine es ehrlich mit ihm; Briefe voll überströmender Dankbarkeit bezeugen es; erst später gelangte er zu der Einsicht, diese ganze Gefälligkeit sei nur „eine künstliche, wohlfeile und durchaus erfolglose"; jetzt wird es aber immer klarer, dass auch mit diesen Worten das Richtige noch nicht ganz getroffen ist. Glasenapp führt aus (I, 416): „Wir finden mit unbestreitbarer Gewissheit, dass Meyerbeer Wagner tatsächlich *nur dahin* empfohlen hat, wo er eine *Erfolglosigkeit* seiner Empfehlung aus inneren oder äusseren Gründen *mit Bestimmtheit voraussehen konnte.*"

singer — das alles genügte nicht, Wagner die Tore der Grossen Oper zu öffnen. Nach den widerwärtigsten, fast zwei Jahre währenden Verhandlungen war das Endergebnis, dass die Operndirektion hinter Wagner's Rücken den Textentwurf zum *Fliegenden Holländer* einem obskuren Musiker zur Komposition übergab und dem deutschen Meister eine Entschädigung von fünfhundert Franken dafür anbot! Mehr Glück schien Wagner mit dem *Liebesverbot* haben zu sollen, das an dem Renaissancetheater zur Aufführung angenommen wurde; jedoch, es erging diesem Werke wiederum ähnlich wie früher in Magdeburg: als die Übersetzung fertig war und das Einstudieren beginnen sollte, machte der Direktor Bankrott. Mit Mühe und Not gelang es dem Meister, sich und seine Frau zu ernähren: er komponierte Lieder, er schrieb eine grosse Anzahl Aufsätze in französischen und deutschen Blättern; seine einträglichste Beschäftigung bildete aber die Anfertigung von Melodienarrangements nach Opern von Halévy und Donizetti für allerhand Instrumente und von Klavierauszügen dieser Werke.

Während dieser schweren Pariser Jahre zeigte sich Wagner's junge Gattin Wilhelmine im vorteilhaftesten Lichte. In der Folge stellte es sich heraus, dass sie für ihres Gatten Kunst wenig Sympathie und für sein ganzes Wesen nur geringes Verständnis besass; hierdurch wurde diese — durch keinen Kindersegen beglückte — Ehe für sie zu einer unglücklichen, für den Meister aber zu einer wahrhaft tragischen Schicksalsfügung. Dass Wagner nun diese Frau trotzdem bis zu ihrem Tode (im Jahre 1866) zärtlich geliebt hat, würden wir kaum begreifen ohne diese Pariser Episode, in der sie so viel Mut und Hingebung und praktische Klugheit gezeigt hat, dass die Dankbarkeit für ihr Benehmen während dieser Zeit gewiss unauslöschlich bleiben musste. Auch des kleinen Kreises deutscher Freunde, die sich um Wagner versammelten, muss man gedenken; die intimsten waren der Philolog Lehrs, der Bibliothekar und Beethoven-Forscher Anders und der Maler Ernst Kietz — lauter blutarme junge Leute, in deren lustiger Gesellschaft der jugendliche Meister häufig seiner grossen Schmerzen vergass und der übermütigsten tollen Laune die Zügel schiessen liess. Wie oft in seinem Leben sollte ihm diese unverwüstliche Heiterkeit noch zu Hilfe kommen!

Diese drei Jahre bedeuten eine Ewigkeit; nachts verscheuchte die Sorge den Schlaf, nicht selten war der Hunger der einzige Tischgast. Die Not und der Jammer einer solchen Zeit lassen sich nicht in wenigen Zeilen schildern. Hier kann einzig die geduldige Aufzählung alltäglicher trostloser Einzelheiten das richtige Bild geben. Selbst Glasenapp's ausführliche Beschreibung lässt nicht das volle Elend erfassen, da die Berichte der damaligen Bekannten einen grossen Teil seines Materials ausmachen, diese aber den Meister nur „von aussen" erblickten. Wer dagegen in das „Innere" seiner Seele zu dieser schweren Zeit hineinschauen will — wo die äussere Not ein Geringes war im Verhältnis zur Verzweiflung des seiner Lebenshoffnungen beraubten Künstlers — der lese die Novellenreihe *Ein deutscher Musiker in Paris*, im ersten Band von Wagner's Gesammelten Schriften. „Hierin stellte ich," sagt Wagner, „in erdichteten Zügen und mit ziemlichem Humor meine eigenen Schicksale, namentlich in Paris, bis zum wirklichen Hungertode, dem ich glücklicherweise allerdings entgangen war, dar. Was ich schrieb, war in jedem Zug ein Schrei der Empörung gegen unsere modernen Kunstzustände" (IV, 324).

Die „neue Bahn"

Aus diesen letzten Worten entnehmen wir, dass der Aufenthalt in Paris zu der ersten entscheidenden Krisis in Wagner's Leben führte. „Ich betrat nun eine neue Bahn", sagt er, „die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart" (IV, 323). Es ist ausserordentlich wichtig festzustellen, dass diese „Empörung" Wagner's im Jahre 1840 stattfand; denn die Empörung gegen die „künstlerische Öffentlichkeit" musste mit mathematischer Notwendigkeit zur Empörung gegen die ganzen gesellschaftlichen Zustände führen, die eine derartige „künstlerische Öffentlichkeit" bedingten; aus dieser Genesis seiner Anschauungen geht aber hervor, dass die sog. „revolutionäre" Gesinnung Wagner's auf einer künstlerischen, nicht auf einer politischen Grundlage ruht; wie er selber sagt: „Ich empörte mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger". Also nicht im Jahre 1848 ist Richard Wagner Revolutionär geworden, sondern im Jahre 1840. Die spätere politische Revolution hat ihn auf ihren Wellen mit fortgerissen, nicht aber, weil er ihr in Wirklichkeit angehört hätte, sondern weil sowohl er wie seine Widersacher von einem Schein vorübergehend getäuscht wurden. Der

Künstler war es, der sich empörte, der dramatische Dichter: er hatte die grossstädtischen und die kleinstädtischen Bühnen seines Vaterlandes kennen gelernt; er hatte einsehen müssen, wie erbärmlich es um sie stand; nun war er nach Paris geeilt — damals der Mittelpunkt der Kunst, von wo aus ganz Deutschland beherrscht wurde — und hatte hier nur den tiefsten moralischen Sumpf, die Verschacherung alles dessen, was ihm heilig galt, angetroffen; er musste sich gestehen, dass „all dieses Kunstwesen, das die Welt ausmachte . . . ihn zu tiefster Verachtung anwiderte“ (IV, 322). Jetzt wusste Wagner, woran er mit dem modernen Theater war. Zwar hat er sich noch einige Jahre lang — unter dem Drang und dem Druck der Verhältnisse — dazu bestimmen lassen, am Theater weiter zu wirken, er hat versucht, es reformierend zu beeinflussen; als er aber 1849 sich endgültig von unserer korrupten „öffentlichen Kunst“ abwandte und der ganzen „jetzt siegreichen Welt“ den Rücken kehrte, da vollführte er nur die Tat, die seine Einsicht von 1840 unabweislich von ihm forderte.

Zwei wichtige Ergebnisse

Ohne Zweifel ist dies das wichtigste Ergebnis des Pariser Aufenthalts für Wagner's inneren Lebensgang. Zwei andere Punkte verdienen aber ebenfalls aus der Menge der Erfahrungen hervorgehoben zu werden: in Paris erfuhr Wagner die unglaubliche Wirkung der (von ihm, wie wir gesehen haben, schon früher erstrebten) Korrektheit und materiellen Vollkommenheit bei musikalischen und theatralischen Aufführungen; in Paris erst gewann Wagner die vollkommen klare Erkenntnis dessen, was deutsch sei, durch die Erfahrung dessen, was nicht deutsch ist.

Das französische Publikum hat ein viel lebhafteres Verlangen nach technischer Vollkommenheit als das deutsche; es besitzt ein unendlich feines Gefühl für jede Schattierung. Die Aufführung der IX. Symphonie im Conservatoire (nach dreijährigen Studien), die vollendeten Aufführungen der Beethovenschen Quartette, die unendlich sorgfältige, zweckmässig angeordnete, mühsame Art des Einstudierens an der Grossen Oper — das alles sind Pariser Erfahrungen Wagner's, deren letzten Widerhall wir nunmehr in Bayreuth vernehmen, wo der Realismus der Franzosen jetzt erst einen eigentlichen Sinn bekommen hat, indem er in den Dienst des deutschen

Idealismus gestellt wurde. Das war eine positive Erfahrung von höchstem Werte; ebenso bedeutend für des Meisters ganze Laufbahn war auch die negative Erfahrung.

Als Wagner nach Paris reiste, wähnte er nicht anders als dass er zu französischen Texten würde Musik komponieren können. Schon Mozart hatte jedoch den Versuch aufgeben müssen: „Diese Sprache," rief er verzweifelt aus, „hat der Teufel gemacht!" Das zeugt für seinen tiefen dramatischen Instinkt. Wagner vollends, bei dem die Dichtung in Tönen von der Dichtung in Worten nicht zu trennen ist, konnte nur eine einzige Sprache reden: die deutsche; er selber erfuhr das erst in Paris. Und hatte Mozart in Paris „an nichts viel Freude finden können" ausser an dem erwachten Bewusstsein, „dass er ein ehrlicher Deutscher sei",[1]) so erging es Wagner auch in dieser Beziehung ähnlich. Das Deutsche trug er ja im eigenen Herzen; er hatte es ausserdem in den verschiedensten Stämmen kennen gelernt; das Unterscheidende aber des deutschen Wesens wurde ihm erst jetzt durch das Vertrautwerden mit dem so grundverschiedenen französischen Wesen klar. Jetzt erst erwachte die glühende Liebe zum deutschen Vaterland; jetzt erst schwur er ihm „ewige Treue" (I, 24); jetzt erst entstand die Sehnsucht nach allem, was aus dem heimatlichen Boden emporgewachsen war, und das Bewusstsein, dass seine Kunst einzig und allein in jenem Boden Wurzel schlagen könne. *Die Feen* waren nach einem dramatischen Märchen von Gozzi, *Das Liebesverbot* nach einem Lustspiel von Shakespeare, *Rienzi* nach einem Roman von Bulwer entworfen worden; in dem Pariser Elend tauchte dagegen als erste tröstende Gestalt neben Beethoven Goethe auf;[2]) dessen Faust führte aber den zum Bewusstsein seines Deutschtums erwachten Meister auf die deutsche Sage zurück; in Paris empfing er die ersten Keime zu *Tannhäuser* und *Lohengrin;* in Paris legte er die Grundlage zu seiner umfassenden Kenntnis von deutscher Sage und von germanischem Mythos; in Paris schrieb Wagner den *Fliegenden Holländer,* ein Werk, das „Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen imstande sind" (I, 24).

[1]) Vergl. den Brief an seinen Vater vom 29. Mai 1778.

[2]) Wagner's *Faust-Ouverture* ist aus dem Jahre 1840.

4. (1842—1849)

Erste Erfolge

Als Wagner ins Ausland zog, hatte er gehofft, von dort aus mit mehr Erfolg auf Deutschland wirken zu können; er hatte sich nicht getäuscht; diese eine Hoffnung ging in Erfüllung, wenn auch auf andere Art, als er es sich gedacht hatte. Sein von Paris aus eingesandter *Rienzi* wurde vom Hoftheater in Dresden zur Aufführung angenommen, was zweifelsohne nicht geschehen sein würde, wäre die Partitur aus Magdeburg oder Riga eingegangen. Selbst die absurde Märe, Wagner sei „ein Schüler Meyerbeer's", kam ihm zu statten. Zugleich sprach aber ein tüchtiger und schlichter Mann ein entscheidendes Wort für die Annahme des Rienzi: es war dies der vorzügliche Chordirektor Fischer, einer der ersten, die Wagner's Bedeutung erkannten.[1])

Im April 1842 verliess Wagner Paris und reiste nach Dresden, um die Aufführung seines Werkes vorzubereiten. Aus allerhand Gründen verzögerte sie sich jedoch bis zum Oktober; ohne Wagner's unbeugsame Energie wäre es dann auch kaum dazu gekommen. Endlich kam aber der Tag: am 20. Oktober 1842 fand die erste Aufführung einer Oper von Richard Wagner statt (die des *Liebesverbotes* in Magdeburg kann ja nicht gerechnet werden); der Meister stand in seinem dreissigsten Lebensjahre. — Der Erfolg war ein ungeheurer, die Begeisterung in Dresden beispiellos; auch von Leipzig strömten die Kunstverständigen zu den Aufführungen herbei. Mit einem Schlage war Wagner ein berühmter Mann.

Jetzt wurde auch der *Fliegende Holländer* sofort einstudiert und gelangte bereits am 3. Januar 1843 zur Aufführung. Wiederum war der unmittelbare Erfolg ein derartiger, dass er als ein „Triumph" bezeichnet wird. Wagner, der inzwischen infolge zweier Todesfälle unter den Dirigenten mit der Leitung seiner eigenen Werke provisorisch betraut worden war und somit auch nach dieser Richtung seine hervorragende Begabung zu betätigen Gelegenheit gefunden hatte, wurde schon am 1. Februar 1843 zum königlichen Kapellmeister ernannt. Dieses Amt hat er bis zum 9. Mai 1849 bekleidet, wo er — der Teilnahme an

[1]) Über Fischer's hervorragende Leistungen schreibt Wagner: »Sie reihen Fischer's Namen geradezu in die Kunstgeschichte unter die Namen aller derer ein, die um die Verbreitung des richtigen Verständnisses erhabener Meisterwerke sich verdient machten« (V, 138).

dem Dresdener Maiaufstand angeklagt — aus Deutschland fliehen musste.

Schon vor seiner so schnell erfolgten Ernennung zum Kapellmeister kamen jedoch die ersten Anzeichen einer Änderung in der öffentlichen Gesinnung. Der Zeitungskritik gefiel dieser plötzliche Ruhm, der so ganz ohne ihr Zutun und ohne ihre Sanktion entstanden war, ganz und gar nicht; von dem Erfolg des *Rienzi* war sie überrumpelt worden; beim *Fliegenden Holländer* hatte sie indes die Besinnung wieder gewonnen und fand so vieles daran auszusetzen, dass die Intendanz eingeschüchtert wurde und das schöne Werk trotz des grossen Erfolges nach der vierten Aufführung absetzte. (Erst nach zweiundzwanzigjähriger Pause wurde es in Dresden wieder aufgenommen!). Und nun gar, als Wagner mit Feuereifer seines Amtes waltete; als er Mozart lebendig nuanciert anstatt verknöchert „klassisch" aufführte; als er für Gluck's *Iphigenie in Aulis* eine neue Übersetzung mit Beachtung des Sprachakzentes des Originals verfertigte und den Schluss, wie Schiller es gewünscht hatte, umarbeitete; als er Weber's Werke so aufführte, dass dessen Witwe ausrief, sie höre sie zum ersten Male richtig seit dem Tode ihres Gatten (aber eben anders als die inzwischen eingeschlichene Tradition es wollte); als er (1845) mit seinem Tannhäuser fast vollkommen schon aus dem Geleise der Oper heraustrat und von den Sängern verlangte, sie sollten „in erster Linie Darsteller sein"; als er (1846) zu beweisen unternahm, die Neunte Symphonie Beethoven's sei „ein menschliches Evangelium" und nicht, wie man in Dresden meinte, „das verfehlte Werk eines tauben Musikers", usw., usw.: da richtete sich die Kritik in ihrer ganzen Gehässigkeit gegen den Störenfried auf und „arbeitete mit neidischer Feindseligkeit auf eine systematische Verwirrung des Publikums hin" (vergl. L. I, 110). In einer seitdem verschollenen Schrift aus dem Jahre 1843, „Kaleidoskop von Dresden",[1]) hatte man noch lesen können: „Wagner's Werke sind die Schöpfungen einer gewaltigen, zügellosen Phantasie, eines reichen, fast überreichen Genius und gänzlich abweichend von der Bahn aller modernen und antiken Komponisten. Sie sind ein Chaos von Tönen (NB. nur *Rienzi* und der *Holländer*

[1]) Von C. P. Sternau, Magdeburg (bei Inkermann).

waren damals erschienen!), ein Meer der Harmonie, vor denen allerdings der lauschende Hörer anfangs mehr überwältigt staunt, als er sie in sich aufnehmen kann. Der Mann ist noch jung, eine Welt steht ihm offen, und mancher Lorbeerbaum blüht noch darin, der ihn mit seinen Zweigen schmücken kann. In Dresden geniesst Wagner die *ungeteilte Achtung und Liebe des Publikums.*" Das ist das Zeugnis eines Unparteiischen, ein um so wertvolleres, als Wagner nicht lange darauf in den Zeitungen öffentlich Einspruch gegen „die geflissentliche Verdächtigung seiner künstlerischen Absichten" und gegen die Frechheit der Kritiker erheben musste, die, während sie sonst, selbst bei Tadel, sich einer „rücksichtsvollen Mässigung" beflissen, ihm gegenüber stets „den Ton absprechender Geringschätzung" anschlügen.

Wagner und die Kritiker

Bei diesem Verhalten der Kritik gegen Wagner müssen wir einen Augenblick verweilen; es ist ebenso charakteristisch wie das Verhalten des Regisseurs Hauser den *Feen* gegenüber; man erkennt einen Mann nicht bloss an seinen Freunden, sondern auch an seinen Feinden.

Immer und überall haben Wagner's Werke auf ein ganz naives, unvoreingenommenes Publikum mit elementarer Gewalt gewirkt; es bedurfte nur eines offenen Herzens, um ihre Schönheiten mühelos aufzunehmen; dann kam aber die Kritik, die papierne Kritik — ausgeübt zumeist von verkommenen Musikern, die in ihrer Kunst es zu nichts gebracht und in dem Amt des Kritikers eine Zuflucht gefunden hatten, seltener von Ästhetikern von Fach, deren Grundprinzip „die Rechtfertigung jeder Empfindung vor der Vernunft" ist — und diese Kritik nörgelte und tadelte und schalt, bis dem Publikum seine Freude verdorben und bis sein gesundes, natürliches Urteil vollkommen getrübt war. Was der Dresdener am Vorabend bejubelt hatte, davon wandte er sich ab, wenn inzwischen der Rezensent vom „Dresdener Journal" oder von der „Abendzeitung" sein gewichtiges Wort gesprochen und haarscharf nachgewiesen hatte, es könne nicht schön sein. Um die lächerliche Inkompetenz dieser Beckmesser darzutun, genügt es heute, die Namen zu nennen, die sie Wagner entgegensetzten: ähnlich wie seinerzeit die Wiener Kritik dem Mozart einen Gyrowetz, einen Boccherini vorgezogen hatte, so wiesen die Dresdner Richter auf Hiller

und Reissiger,[1]) um den Unwert Wagner's darzutun. Es würde sich folglich nicht lohnen, auf solche Beispiele unergründlicher Beschränktheit erst aufmerksam zu machen, wenn nicht das Verhalten der Kritik eine sehr wichtige Rolle in Wagner's ganzem Leben gespielt hätte. Später mag vielleicht vorübergehend eine richtige, organisierte Kabale gegen ihn bestanden haben, weil durch sein *Judentum in der Musik* gerade viele Herren von der Presse sich persönlich getroffen zu wähnen Veranlassung hatten; darauf ist aber wohl nicht allzuviel Gewicht zu legen, jene Schrift goss höchstens Öl in das schon brennende Feuer; eine besondere Veranlassung war für das Verhalten der Presse gar nicht nötig. Dieser makellos edle, gänzlich uneigennützige, immer nur für die reine, heilige Kunst entbrannte Mann, der im Laufe seines ganzen Lebens seine eigenen Interessen stets mit Füssen trat, der sich von keinen Rücksichten auf sich oder auf andere bestimmen liess, sondern mitten durch „das wüste Spiel auf Vorteil und Gefahr", das ihn umgab, auf das einzige Ziel hinsteuerte, das seltene Können, das Gott ihm anvertraut hatte, zum Heil der Kunst, zum Heil seines Vaterlandes zu betätigen — dieser Mann rief mit Naturnotwendigkeit überall, wo er erschien, eine spontane und erbitterte Opposition hervor seitens aller Gemeindenkenden, aller Schacherer mit Kunst und Künstlern und auch seitens aller Mittelmässigen. Das ganze Heer der Bosheit und das ganze Heer der eunuchenhaften Impotenz waren seine geborenen Gegner; er brauchte nur zu erscheinen, und schon standen sie gerüstet da. Noch niemals hat ein Künstler so unversöhnlichen Hass gegen sich erweckt, eine Wut, die geradezu wahnsinnig sich gebärdete. Wenn der Ästhetiker F. T. Vischer von Goethe's Faust, II. Teil, sagt, es sei „ein geschustertes Produkt",[2]) so fühlt sich gewiss jeder feinfühlende Mensch durch die Ungehörigkeit des Ausdruckes verletzt; die Wahl eines solchen Ausdruckes wie „geschustert" einem Goethe gegenüber deutet auf die widerwärtige Roheit eines zwar gebildeten, jedoch gänzlich unkultivierten Geistes, der nicht einmal die instinktive Unterscheidungsfähigkeit des Bauern besitzt; denn dieser zog

[1]) Nur als Verfasser der *Dernière Pensée de Weber* ist Reissiger's Name heute noch bekannt!

[2]) *Kritische Gänge*, II, 60.

den Hut, ohne zu wissen, es sei der Herr Geheimrat, bloss vor des Dichters strahlendem Auge. Was soll man nun aber zu dem Ton sagen, der sich gegen Richard Wagner fast in der gesamten Presse Europas einbürgerte? Ich will nicht die Seiten dieses Buches mit Citaten aus jener Schmutzliteratur beflecken;[1]) es genüge die Bemerkung, dass im Vergleiche dazu Herrn Vischer's Goethekritiken sich höchst gewählt und anständig ausnehmen. Bezeichnend ist auch, dass die *Person* des Meisters fast mehr noch als seine Kunst der Zielpunkt dieser Angriffe wurde. Jeder elendeste Tratsch und Klatsch, jede niedrigste Verleumdung wurde gegen ihn ausgebeutet: man suchte ihn verächtlich zu machen durch infame Beschuldigungen bezüglich seines Privatlebens, lächerlich durch erlogene Mitteilungen über seine masslose Eitelkeit und seine „sybaritischen" Gewohnheiten, hassenswert durch die Vorspiegelung eigensüchtigen Ehrgeizes, rücksichtsloser Undankbarkeit usw. — Auf diese Angriffe zu erwidern, ist überflüssig; wir täten aber nicht recht daran, wenn wir ein so auffallendes Phänomen wie diesen Hass mit Stillschweigen übergingen; denn stellen wir diesem Hass die Liebe eines Franz Liszt, eines König Ludwig und so manches andern Edlen entgegen und auch die begeisterte hingebende Liebe seiner „teueren Musikusse" (wie er sie nannte) und seiner Sänger an allen Orten und zu allen Zeiten, so erhalten wir Aufschluss über Wagner's tiefstes Wesen. Richard Wagner ist der Künstler, den Schiller herbeisehnte: „eine fremde Gestalt in seinem Jahrhundert", gekommen, „furchtbar wie Agamemnon's Sohn, um es zu reinigen". Auch in Wagner's Herzen wohnte Hass: der Hass gegen eine prostituierte, „zur Industrie gewordene" Kunst, der Hass gegen jegliche Heuchelei,[2]) der Hass gegen eine ganze scheinheilige Welt. Dieser Hass entsprang aber aus Liebe. Wagner „empörte sich aus Liebe, nicht aus Hass und Neid"; alle dagegen, die wider Wagner auftraten, empörten sich gegen ihn „aus Hass". Und die Gewalt ihres Hasses ist unsere erste Gewähr für die Macht seiner Liebe.

---

[1]) Einiges, was nur die Kunst und nicht die Person des Meisters betrifft, habe ich im Kapitel III angeführt.

[2]) Vergl. den Abschnitt »Politik«.

Man hat wohl gemeint, die riesige Energie des Willens sei Wagner's hervorstechendste Charaktereigenschaft: insofern nicht ganz mit Recht, als der Wille, für sich allein betrachtet, einer blinden Macht gleicht und gar keinen Aufschluss über das Wesentliche der Persönlichkeit gibt; Napoleon hatte eine ähnliche Energie des Willens. Was Wagner auszeichnet — neben der unbedingten Wahrhaftigkeit — ist die *Selbstlosigkeit.* Dem ganz oberflächlichen Beobachter erschien Wagner als ein ausgemachter Egoist, weil er den Meister unentwegt und rücksichtslos „seiner Sache" sich widmen sah. „Seine Sache" war aber die Sache Aller, die Sache der heiligen Kunst und der ganzen Menschheit; eine derartige Verachtung der eigenen Interessen, eine solcher Mangel an Nachgiebigkeit, an sogenannter Weltklugheit ist beispiellos. Allerdings forderte Wagner von anderen grosse, fast unbeschränkte Opferwilligkeit: jeder Hauch seines eigenen Lebens war aber einem idealen Ziel gewidmet. Wiederum muss ich Schiller anführen, um Wagner zu schildern: „Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen? Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blickt aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfnis." Niemals hat Wagner niederwärts geblickt — weder nach dem Glück noch nach dem Bedürfnis — und darum war sein ganzes Leben — von jenem ersten Rienzitriumph an bis an sein Ende — ein einziges langes Martyrium. Anderen wären der Ruhm, die Ehren und die äusseren Erfolge seiner letzten Jahre ein reicher Lohn, ein volles Glück gewesen; ihm nicht; er hatte nie nach Ehren und Ruhm gegeizt; „ich will und mag nicht berühmt sein", schreibt er 1851 an seinen Freund Uhlig und später an Liszt: „Fort mit Ruhm und all dem Unsinn: wir leben nicht in der Zeit, wo Ruhm Freude bringen oder Ehre geben kann." Wagner's Ziel — man kann es nicht oft genug wiederholen — war ein unpersönliches: die Kunst zu ihrer wahren Würde zu erheben. Und wenn er auf seinem Lebenswege nach einer Aufmunterung, nach einem Lohn geizte, so war es nicht nach Ruhm und Gold, sondern nach Liebe! „Dieser Mann wird nie ganz glücklich sein," sagte ein Franzose von Wagner, „denn immer wird er Leidende entdecken, an deren Schmerzen er durch Mitleid teilnimmt";

so liebte Wagner. Man höre ihn von seiner Mutter reden; man betrachte seine rührende Anhänglichkeit an seine Frau Wilhelmine, die — unwissend — so viel Bitterkeit selbst bis in sein stilles Heim brachte; man denke an seine glühende Vaterlandsliebe; man lasse sich von seiner leidenschaftlichen Liebe zu den Tieren erzählen;[1]) man lese die vielen Stellen in seinen Schriften, wo von Liebe und Mitleid die Rede ist, und höre die Töne, die er in seinen Werken für diese Empfindungen gefunden hat; dann aber nehme man seine intimsten Briefe zur Hand und sehe, wie er immer und einzig aus der furchtbaren Einsamkeit des Genies heraus nach Liebe ruft — „wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser." In einem Brief an Roeckel, in dem er über seinen wachsenden Ruhm spricht und sagt, ihm gewähre dieser gar keine Befriedigung — „könnte ich eitel und stolz sein, wie glücklich dürfte ich mich jetzt fühlen!" — setzt er hinzu, eines nur könne ihn trösten: „Ich werde nicht nur bewundert, sondern auch geliebt; wo die Kritik aufhört, da tritt die Liebe ein, und sie hat mir viele Herzen nahe gebracht."

Noch eine Bemerkung, ehe ich die Betrachtung, zu der mich die Kritiker veranlasst haben, schliesse. Gerade Wagner gegenüber ist die bekannte Maxime von der notwendigen Trennung des Menschen vom Künstler sehr häufig zur Anwendung gekommen; ihre tiefere Berechtigung will ich hier nicht untersuchen, sondern die Zulässigkeit einer solchen Scheidung einfach annehmen. Trennen wir nun den Künstler mit seinen Werken von dem Menschen, so sind in diesem Falle über den Künstler verschiedene Meinungen statthaft, über den Menschen nicht. Die Bewunderung von Wagner's Kunstwerken erzwingen zu wollen, wäre lächerlich. Mancher mag so organisiert sein, dass sie in alle Ewigkeit für ihn unverständlich bleiben müssen, mancher mag sie aus prinzipiellen Gründen verurteilen, die alle Achtung verdienen. Dagegen ist es nicht statthaft, über einen solchen Mann wie Richard Wagner den elendesten Lügen, Verleumdungen und Entstellungen sowie den dümmsten Missverständnissen Glauben zu schenken; und wer das nicht tut, wer den wahren Wagner kennt, *muss* ihn lieben und

[1]) Siehe Wolzogen's „Richard Wagner und die Tierwelt".

muss — selbst wenn er seine Kunst nicht liebt, selbst wenn er allerhand menschliche Schwächen bei ihm entdeckt — mit Ehrfurcht zu diesem hohen, kraftvollen und reinen Charakter hinaufblicken.

Kapellmeister Leiden

Schon aus dieser Darlegung des Verhältnisses der Kritik zu Wagner errät man die Fruchtlosigkeit aller seiner Bemühungen, einen dauernd veredelnden Einfluss auf die Dresdener Oper auszuüben. Das Material der dortigen Oper war das beste in Deutschland: die Kapelle nach Wagner's Zeugnis „die in ihrer Art kostbarste und vollkommenste des Vaterlandes", die Leistungen des Chores unter Fischer „ganz beispiellos", Tichatschek, der Heldentenor, „ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan" und — vor allem — Wilhelmine Schröder-Devrient, die grösste Sängerin, die Deutschland je besessen; an der Spitze eines solchen Instituts ein Richard Wagner! Und dennoch vermochte diese ganze Vereinigung der seltensten Vorzüge nichts gegen die Trägkeit und den Geist der Routine, gegen die Kritik und den schlechten Willen der von ihr eingeschüchterten Künstler, gegen den „Despotismus der boshaftesten Ignoranz" und den „höfisch-bornierten" Hochmut eines Intendanten, der, herrisch gegen den ihm untergeordneten Kapellmeister, die Zeitungen fürchtete. Wagner's eigner Bericht (VII, 135) erschöpft die Sache in zwei Sätzen: „Alle meine Versuche, auf Reform im Operninstitut selbst hinzuwirken, meine Vorschläge, durch eine fest ausgesprochene Tendenz diesem Institute selbst die Richtung zur Verwirklichung meiner idealen Wünsche zu geben, indem das nur höchst selten sich zeigende Vortreffliche zum Massstabe für *alle* Leistungen gemacht würde — alle diese Bemühungen scheiterten. Mit deutlichster Bestimmtheit musste ich endlich einsehen lernen, worauf es in der Kultur des modernen Theaters und namentlich der Oper abgesehen ist, und diese unleugbare Erkenntnis war es, die mich mit Ekel und Verzweiflung in dem Masse erfüllte, dass ich, jeden Reformversuch[1]) aufgebend, mich gänzlich vom Befassen mit jenem frivolen Institute zurückzog."

Die Anstellung in Dresden hatte Wagner nicht nachgesucht, sie war ihm aufgedrungen worden; die Rücksicht auf seine

[1]) Der letzte Versuch in Dresden war Wagner's ausführlicher „Entwurf zur Organisation eines *deutschen National-Theaters* für das Königreich Sachsen" (1848).

materielle Existenz, namentlich die Rücksicht auf Gläubiger, die schon jahrelang auf ihr Geld warteten, sprach das entscheidende Wort. Doch berichtet Wagner (IV, 338): „Gegen meine wenigen näheren Freunde äusserte ich meine *innerliche Abneigung*, und mein darauf gegründetes Bedenken gegen die Annahme der mir in Aussicht gestellten Hofkapellmeisterstelle unverhohlen"; und diese Tatsache wird von dem offiziellen Historiographen des Dresdener Theaters Prölss ausdrücklich bestätigt.[1]) Die Situation wurde für den Meister immer unerträglicher. Wir lesen in dem Protokoll einer Konferenz zwischen dem Intendanten und Wagner gegen Schluss seiner Amtstätigkeit: „Wagner versicherte jedoch, dass er selber fühle, wie er in sein dienstliches Verhältnis nicht passe und gern davon zurücktreten würde, wenn ihn nicht die Sorge für seine Frau und seine häusliche Lage daran hinderten." In köstlichem Beamtenstil fügt das Protokoll hinzu: „Dass er in sein dienstliches Verhältnis nicht passe, wurde ihm zugestanden und darüber alleruntertänigste Anzeige an Seine Majestät zu erstatten nach Befinden vorbehalten" (a. a. O.). Vielfach ist behauptet worden, Wagner habe sich in Dresden der Undankbarkeit schuldig gemacht; einem solchen Vorwurf gegenüber ist es gut, die wahre Sachlage ein für allemal festzustellen; der Intendant wartete nur, wie man sieht, auf die erste beste Gelegenheit, um den ihm höchst unbequemen Kapellmeister zu entlassen. Es wäre also weit gefehlt, wenn man der Revolution, die im Mai 1849 zum Ausbruch kam und zum gewaltsamen Abschluss von Wagner's Hofkapellmeistertätigkeit führte, in dieser Beziehung ein irgendwie entscheidendes Gewicht beilegen wollte. Die äusseren Vorgänge kamen hier nur insofern zustatten, als sie ein Verhältnis endgültig lösten, das schon lange innerlich gelöst war (und zwar von beiden Seiten). Und als Wagner, steckbrieflich verfolgt, fliehen musste, da segnete er das Schicksal, das ihn aus jenen Banden befreit hatte: „Dies Dresden wäre, wenn ich dort geblieben, das Grab meiner Kunst geworden!" (U. 247.)

Wagner als Revolutionär

Wir sahen, dass Wagner bereits in Paris (1840) sich „empört" und „eine neue Bahn betreten" hatte. Seine Dresdener Er-

[1]) Vgl. *Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, 1878.

fahrungen konnten nicht anders als ihn hierin bestärken. „Ekel und Verzweiflung" erfüllten ihn. Die Frivolität, die er im Theaterwesen antraf, führte ihn zur Erkenntnis der allgemeinen Frivolität unserer Gesellschaft, dieser „so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgten Welt". — „Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unserer Theaterverhältnisse ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. *Diese Erkenntnis war für meine ganze weitere Lebensentwicklung entscheidend*" (IV, 377). Wagner war also ganz entschieden Revolutionär; er war es aber schon lange vor 1848, und er blieb es bis zu seinem Tode. In welchem Sinne er jedoch „Revolutionär" war, das werde ich ausführlich im zweiten Kapitel in den Abschnitten über „Politik" und „Regeneration" darlegen. Für jetzt genügt es zu sagen, dass er mit den politischen Führern der achtundvierziger revolutionären Bewegung nur wenige, ganz äusserliche Berührungspunkte hatte; im Wesen waren sie ihm und noch mehr er ihnen vollkommen fremd. Bakunin's Ausspruch vor Gericht, „er habe Wagner sofort als Phantasten erkannt",[1]) ist charakteristisch; diese nüchternen Politiker hatten die richtige Einsicht: Wagner gehörte nicht zu ihnen. Wagner selber dagegen wurde durch die unbezwingliche Gewalt seiner Sehnsucht getäuscht. Hier, wie so oft bei seinen Freundschaften und bei seinen Hoffnungen, hat die Macht des Bedürfnisses, verbunden mit der stets schöpferischen Phantasie des Genies, ihn irregeführt. Finden wir doch ähnliche verderbliche Illusionen selbst bei politischen Genies, bei Alexander und Napoleon. Sicher ist, dass Wagner anfangs nicht einsah, dass diejenigen, die 1848 Revolution machen wollten, ganz genau die selben Leute waren wie diejenigen, die zur Reaktion trieben: beides waren Politiker, beides Menschen, die mit unserer heutigen Gesellschaft vollkommen einverstanden waren — nur wollten die einen etwas mehr politische Freiheit, die anderen etwas weniger gewährt wissen; ein wirklich prinzipieller Unterschied

[1]) Nach den Gerichtsakten mitgeteilt von Dinger: *Richard Wagner's geistige Entwicklung*, I, 179.

bestand zwischen ihnen nicht. Wagner dagegen, der Dichter, stand genau auf dem selben Standpunkt wie Schiller, ihn „trieb es heraus aus der schlechten, sinnlichen Form der Gegenwart zum Gewinn einer neuen, dem wahren menschlichen Wesen entsprechenden, sinnlichen Gestaltung“ (IV, 378); die Revolution, die *er* forderte, musste folglich eine ganz andere sein und musste tiefer eingreifen als die der allerradikalsten Achtundvierziger; an der selben Stelle bezeichnet er sie auch als „die Vernichtung der sinnlichen Form der Gegenwart“. Das Missverständnis, in das er verwickelt wurde, gleicht dem, welches höchst wahrscheinlich entstanden wäre, wenn Schiller, anstatt mit Begeisterung dem Ausbruch einer Revolution von weitem zuzuschauen, sie in seiner unmittelbaren Nähe erlebt hätte.

Am besten lässt sich das Verhältnis Wagner's zu der revolutionären Bewegung der Jahre 1848, 1849 durch den Hinweis auf seine Beziehungen zu August Roeckel, einem seiner besten Freunde in Dresden und einem echten Achtundvierziger, veranschaulichen. In einer Musikerfamilie geboren, war Roeckel ebenfalls zum Künstler ausgebildet worden und bekleidete in der Dresdener Hofoper die Stellung des Musikdirektors; im Grunde war er aber keine künstlerische, sondern eine ganz und gar politische Natur. Heftig, energisch, tief überzeugt, war dieser durchaus edel fühlende Mann jeder Aufopferung fähig;[1]) an dem Maiaufstand nahm er einen hervorragenden Anteil; seine Unerschrockenheit büsste er mit zwölfjährigem Kerker. Keiner der politischen Revolutionäre hat Wagner so nahe gestanden wie dieser Freund; bis an seinen im Jahre 1876 erfolgten Tod blieb ihm der Meister treu. Nichtsdestoweniger war Roeckel vollkommen unfähig, Wagner's Anschauungen zu begreifen; in der Folge zeigte sich das mehr und mehr. Nur der Hauch der Begeisterung, der zur Revolutionszeit über Deutschland wehte und der selbst nüchterne Naturen in einen Zustand der Exaltation versetzte und sie vorübergehend über sich selbst hinaushob, hatte hier zu einer Täuschung führen können. Ausserdem hatte

[1]) Liszt, den man der Sympathie für Revolutionäre nicht zeihen wird, sagt von Roeckel, er sei »ein milder, gebildeter, humaner, vortrefflicher Mensch« (*Franz Liszt's Briefe*, II, 106). Es ist gut, an dieses Urteil zu erinnern, jetzt, wo dieser edle Mann von gewissen Wagnerschriftstellern so arg verleumdet worden ist.

der ernste Idealismus solcher Männer wie Roeckel, noch dazu zur Glühhitze angefacht, Wagner verführt, ihre im Verhältnis zu der seinigen so geringe geistige Bedeutung zu überschätzen. Später — seine Korrespondenz beweist es — hat Wagner seinen Irrtum sehr wohl eingesehen; dem treuen, edlen Herzen bewahrte er seine Liebe; im übrigen wusste er, dass er hier auf tieferes Verständnis nicht zu hoffen hatte. In dem Bilde dieser Freundschaft spiegelt sich Wagner's ganzes Verhältnis zur achtundvierziger Bewegung.

Rede im Vaterlandsverein

Nur einmal ist der Meister selber in die politische Arena hinabgestiegen. Am 14. Juni 1848 hielt er in Dresden im Vaterlandsverein eine Rede. Er veranlasste auch ihre Veröffentlichung unter dem Titel *Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?*[1]) Aus dieser Rede geht hervor, dass Wagner auch damals ein unbedingter Anhänger des Königtums, ein unversöhnlicher Gegner des Konstitutionalismus war,[2]) und ferner, dass er das Heil Deutschlands ersah in dem energischen Verwerfen der „fremdartigen undeutschen Begriffe", in der „Emanzipierung des Königtums" aus demokratischen Irrlehren und in der Wiederherstellung des altgermanischen Verhältnisses zwischen dem Fürsten und dem freien Volke. „An der Spitze des Freistaates wird der erbliche König eben das sein, was er seiner edelsten Bedeutung nach sein soll: der Erste des Volkes, der Freieste der Freien! Würde dies nicht zugleich die schönste deutsche Auslegung des Ausspruches Christus sein: Der Höchste unter Euch soll der Knecht Aller sein? Denn indem er der Freiheit Aller dient, erhöht er in sich den Begriff der Freiheit selbst zum höchsten, gotterfüllten Bewusstsein." Diese Rede konnte offenbar weder den Republikanern noch den Demokraten noch den konstitutionalistischen Liberalen gefallen; und da Wagner behufs Eman-

[1]) Diese Rede ist bei Glasenapp II[1], 458—463 *in extenso* abgedruckt. Eine eingehende Untersuchung über ihren Inhalt und ihre Bedeutung findet der Leser in meinem Aufsatz *Richard Wagner und die Politik* im sechzehnten Jahrgang der Bayreuther Blätter, 1893, S. 137.

[2]) In diesem Punkt stimmt Wagner's Ansicht genau mit der Friedrich Wilhelms IV. überein, der am 17. April 1847 erklärt hatte, keine Macht der Welt solle ihn zwingen, das natürliche und unmittelbare Verhältnis zwischen ihm und seinem Volke sich in ein konventionelles und konstitutionelles umwandeln zu lassen.

zipierung des Königs und des Volkes die Abschaffung des Adels verlangt hatte, so gefiel sie auch den Konservativen nicht. Von Wagner's vielen Feinden wurde sie auch sofort gegen ihn ausgebeutet; heute geschieht das selbe noch. Der herrliche Brief des Meisters an den Intendanten von Lüttichau vom 18. Juni 1848 ist die beste Antwort; Wagner wiederholt hier seine grundlegende Anschauung, „dass das Königtum immer der heilige Mittelpunkt bleiben könnte, um den sich alle nur erdenklichen volkstümlichen Institutionen errichten liessen".[1])

Der Mai-Aufstand

Im Mai 1849 kam es in Dresden zu einem Aufstand. Ob man berechtigt ist, ihn als „Revolution" zu bezeichnen, ist sehr fraglich; denn damals gab es zwei Regierungen in Deutschland, d. h. neben denen der einzelnen Landesteile das ganz Deutschland umschliessende Frankfurter Parlament, welches man als ebenso legitim zu betrachten vollkommen berechtigt war. „Obgleich einer gewissen Partei, die sich an dem Aufstande in Dresden beteiligte, republikanische und kommunistische Tendenzen nicht fremd gewesen sein mögen, so war doch im ganzen für Durchführung der Reichsverfassung, also um eines an und für sich keineswegs verwerflichen Zweckes willen, gekämpft worden. Das schwankende Verhalten der Regierung konnte der Menge als selbstsüchtig und treulos, und ihre eigene Erhebung als eine verdienstvolle Handlung erscheinen." So äussert sich ein unparteiischer Geschichtsschreiber.[2]) Sämtliche bedeutende städtische Korporationen Sachsens, die Universität Leipzig, alle aufgeklärten, freien Männer waren für Einführung der Reichsverfassung, ein Teil des königlichen Ministeriums ebenfalls; an vielen Orten weigerte die Landwehr den Dienst gegen die Aufständischen, weil die Verfechter der Reichsverfassung ihnen im Recht zu sein schienen. Nun eilten aber preussische Truppen herbei — eine Handlung, die vom Frankfurter Parlament als „schwerer Reichsfriedenbruch" gebrandmarkt wurde, die aber eigentlich nur nebenbei dem „Aufstand" galt, da sie in Wahrheit den ersten Schachzug in einer Politik

[1]) Auf diesen Brief komme ich im folgenden Kapitel zurück. Ich mache darauf aufmerksam, dass der Abdruck bei Prölss nicht ganz wortgetreu ist. (2. Auflage. — Man vergleiche das Faksimile des Briefes in der illustrierten Ausgabe dieses Buches zwischen S. 50 und 51.)

[2]) Arnd: *Geschichte der neuesten Zeit.* V 438.

bildete, die zur endgültigen Demütigung Sachsens Preussen gegenüber führen sollte. Nach mehrtägigem Strassenkampf war der Aufstand unterdrückt, und ein entsetzliches, ungerechtes Gericht erging über das arme Land. Von den offiziellen Berichterstattern wird viel über den „Heroismus" der preussischen Truppen gemeldet; da sie aber im ganzen nur 31 Mann verloren und ihre Gegner, trotzdem sie in geschützterer Lage fochten und der Rückzug ihnen offen stand, genau sechsmal so viel, so ist die Annahme berechtigt, dass diese sich mindestens ebenso heroisch schlugen.

Dass Wagner's Sympathien bei den Aufständischen waren, das ist nicht zweifelhaft; es scheint auch, dass er hier und da Gelegenheit hatte, ihnen gewissermassen „Zivildienste" zu leisten; in einem Brief von 1851 sagt er: „Ich wirkte für Zuzüge", und nach einigen Berichten soll er auf dem Kreuzturme das Läuten der Sturmglocke geleitet haben (was allerdings von anderen Zeugen geleugnet wird).[1]) Aus den Hunderten sich widersprechender Erzählungen, die uns als gänzlich unkontrollierbare „Zeugnisse" einer so bewegten Zeit vorliegen, Geschichte zu rekonstruieren, bleibt ein für allemal unmöglich. Wir können aber dem Manne trauen, dessen ganzes Leben seinen eigenen Worten an Liszt entsprach: „Lügen mag ich nicht: es ist nun einmal die einzige Sünde, die ich kenne!" (L. II, 23.) Für den Grad von Wagner's Beteiligung entscheidet sein eigenes Zeugnis, d. h. nicht allein seine Worte, sondern auch seine Handlungen. Was bezeugen nun zunächst letztere? Als Dresden von den Preussen eingenommen wurde, begab sich Wagner nach Chemnitz zu seinem Schwager Wolfram, nicht aber mit der Absicht zu fliehen, sondern mit dem bestimmten Vorhaben, sobald die Aufregung sich gelegt haben würde, nach Dresden zurückzukehren. Mit Mühe überredete ihn sein Schwager,

[1]) Professor Dr. Thum (aus Reichenbach i. V.) traf Wagner auf dem Kreuzturm und berichtet, der Meister habe sich lebhaft mit ihm über die Leipziger Gewandhaus-Konzerte, Berlioz, Beethoven, über absolute Musik und dramatische Musik, über antike und christliche Weltanschauung usw. unterhalten! (Allgemeine Musik-Zeitung, 1. September 1893.) Professor Dr. Gustav Kietz, der bekannte Dresdener Bildhauer, erzählte mir, Wagner habe ihm zugeredet, mit ihm auf den Kreuzturm hinaufzusteigen; der Anblick sei so prächtig und das Zusammenklingen des Glockengeläutes und des Kanonendonners berauschend!

den sächsischen Boden zu verlassen, und brachte ihn nach Weimar. Auch hier hielt sich Wagner ganz unbesorgt auf, ging in der Stadt spazieren, besuchte das Theater und zweifelte nicht, das Missverständnis werde sich aufklären. Da kam die Nachricht, ein Steckbrief sei gegen ihn erlassen. Verklagt und verurteilt sein war in jener Zeit ziemlich das selbe; wie Roeckel (gerade in bezug auf Wagner) bemerkt: „Das Verlangte wusste man zu finden, wie und wo es nur immer gewünscht wurde".[1]) Den Bemühungen seines grossen Freundes Franz Liszt, der hier zum erstenmal und gleich in entscheidendster Weise in sein Leben eingriff, gelang es, Wagner einen auf einen anderen Namen lautenden Pass zu verschaffen und ihn über die Grenze nach der Schweiz zu flüchten. Das sind die „Handlungen"; ein Schuldbewusstsein spricht aus ihnen nicht. Wagner's Worte lassen aber noch weniger Zweifel zu. Als er 1856 dem König von Sachsen ein Gesuch um Amnestierung unterbreiten wollte — damit er den deutschen Boden wieder betreten könne — da verhinderte den Meister die Tatsache, dass „er sich bewusst war, nicht eigentliche, dem richterlichen Spruche zuzuweisende Verbrechen begangen zu haben, so dass es ihm schwer fallen müsste, ein solches einzugestehen" (L. II, 122). Noch bestimmter drückt sich Wagner in *Über Staat und Religion* aus: „Wer mir aber die Rolle eines politischen Revolutionärs, mit wirklicher Einreihung in die Listen derselben, zugeteilt hat, wusste offenbar gar nichts von mir, und urteilte nach einem Scheine der Umstände, der wohl einen Polizeiaktuar, nicht aber einen Staatsmann irreführen sollte" (VIII, 8). Hiermit ist die Sache für jeden urteilsfähigen Menschen entschieden. Und doch, es gibt noch eine freche Lüge, die so hartlebig ist, dass sie nicht oft genug widerlegt werden kann. Im Sommer 1849 entstand das Gerücht, Wagner sei es, der das alte Opernhaus in Brand gesteckt habe! Sofort hat der Meister gegen diese „aus dem Pfuhl bürgerlicher Vortrefflichkeit und Grossherzigkeit" entstandene feige Verleumdung Verwahrung eingelegt (Bf. an Liszt vom 9. Juli 1849). Die Anekdote war aber zu schön, und so spielte sie viele Jahre eine grosse Rolle in der Presse, bis zuletzt die Tatsache, dass

[1]) Roeckel, *Sachsens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim.* 2. Aufl. S. 59.

Wagner mit jenem Vorfall unmöglich in irgend eine Verbindung gebracht werden kann, so klar erwiesen und allgemein bekannt wurde, dass dieser Lüge der Lebensatem ausging. Nun kam aber Graf Beust und nahm in seinen Memoiren *Aus Dreiviertel-jahrhunderten* die alte Verleumdung mit einer kleinen Variation wieder auf, indem er Wagner die versuchte Brandlegung des Prinzenpalais andichtete! Ausser der Autorität seines eigenen Wortes fügt er als unwiderleglichen Beweis für die Wahrheit der Beschuldigung die Mitteilung hinzu, Wagner sei hierfür *in contumaciam* zum Tode verurteilt worden. Zum Glück jedoch gibt es eine höhere Instanz als das gräfliche Wort: das königliche Amtsgericht zu Dresden. Und dieses hat amtlich bescheinigt, dass beide Behauptungen des früheren sächsischen Premierministers unwahr sind. In dem einen Fall liegt möglicherweise eine Verwechslung mit dem Zuckerbäcker Woldemar Wagner vor,[1]) welcher der Brandstiftung verdächtigt war; die andere Behauptung ist einfach eine böswillige Erfindung.[2]) Dass Graf Beust ihr Urheber sei, ist gewiss nicht anzunehmen; sein blinder Hass gegen Wagner hat ihn aber dazu verleitet, jeder Verleumdung in leichtfertigster Weise Glauben zu schenken.

Wichtige Ergebnisse dieser Periode

Das wären in kurzen Zügen die äusseren Vorgänge jener Dresdener Jahre, die zu dem endgültigen Wendepunkte in Wagner's Leben führten. Bei einem schöpferischen Genie wie Wagner ist ihre Bedeutung doch verhältnismässig untergeordnet. Während das Glück abwechselnd stieg und sank, während der Meister unablässig kämpfte und stritt und selber unaufhörlich bekämpft und verkannt wurde, waren — wie aus einer anderen Welt — unsterbliche Werke entstanden. *Tannhäuser* und *Lohengrin,* die erste Skizze zu den *Meistersingern,* der erste Entwurf des *Nibelungenringes,* der Entwurf *Jesus von Nazareth* und noch andere — das sind die Taten des Genies, das ist sein Leben — und diese Taten werden leben und Leben um

---

[1]) Was mir persönlich aber sehr unwahrscheinlich scheint, da in den offiziellen Broschüren aus 1849 dieser „Konditorgehilfe Wagner" ausdrücklich erwähnt wird, Richard Wagner dagegen nirgends.

[2]) Alles Nähere bei William Ashton Ellis, *„1849. Der Aufstand in Dresden"* (Leipzig, bei Reinboth), eine kleine Schrift, die alles Wesentliche auf Grundlage der offiziellen Berichte zusammenfasst.

sich verbreiten, wenn die ganze Jämmerlichkeit der achtundvierziger Bewegung schon längst vergessen sein wird.

Wenn ich nun das Ergebnis dieser sieben, sowohl innerlich wie äusserlich so ereignisreichen Dresdener Jahre für Wagner's inneren Lebensgang fasslich und mit der hierzu unerlässlichen Vereinfachung darstellen soll, so möchte ich sagen, die Erfahrungen dieser Zeit laufen in zwei Brennpunkte zusammen: künstlerisch waren sie es, die den Meister zum endgültigen Bruch mit der Opernbühne und auch mit der Oper selbst als dramatischer Form führten, zugleich aber zu dem vollbewussten Erfassen des längst unbewusst geahnten neuen Dramas und zu dem Plan einer neuen Bühne; in rein menschlicher Beziehung waren es die Dresdener Erlebnisse, welche die Überzeugung in ihm reiften, unsere menschliche Gesellschaft befinde sich am Vorabend einer gewaltigen Krisis und ihr könne durch gar keine Politik, sondern einzig durch eine Regeneration von Grund und Boden aus geholfen werden. Zu beachten ist, wie auf beiden Gebieten die Verneinung Hand in Hand mit einer ebenso kräftigen Bejahung geht. Wagner ist nicht fähig, „zweien Herren zu dienen“; die rücksichtslose Verdammung des Schlechten ist bei ihm das notwendige Korrelat davon, dass er das Gute unbedingt will.

Die Dresdener Katastrophe kam wie eine wahre Erlösung. „Den Geächteten und Verfolgten band keine Rücksicht mehr zu einer Lüge irgend welcher Art“ (IV, 406); das ihm zur heiligen Überzeugung Gewordene konnte er nunmehr laut ausrufen vor aller Welt; in den nun bald folgenden flammenden Schriften tat er es auch. Diese Befreiung aus dem Zwange wurde ihm genau in dem Augenblick zuteil, als er ihrer vollkommen würdig geworden, als die letzte Täuschung überwunden war. Und dieser Augenblick war — nicht nur bildlich, sondern auch tatsächlich — der Mittelpunkt seines Lebens.

ZWEITE LEBENSHÄLFTE

1849—1883

Für dich gibt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — o Gott! Gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln. Beethoven

1. (1849—1859)

Zürcher Umgang

Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Paris, wo Liszt seinem Freunde gern durch einen Opernerfolg zu einer pekuniär gesicherten Stellung verholfen hätte, liess sich Wagner schon im Sommer 1849 in Zürich nieder; bis zum Herbst 1859 blieb die Schweiz seine Heimat, und zwar mit Ausnahme des letzten Jahres Zürich. Weswegen aus dem „universell-pariser Succès" (wie Wagner spottet) nichts wurde, nichts werden konnte, wird sich aus dem folgenden ergeben; ebenso, warum die anderen Projekte, die von Zeit zu Zeit auftauchten und die den Meister gar bis nach Rio de Janeiro entführen sollten, totgeboren waren. Ein inneres Müssen war es, was Wagner zwang, die folgenden Jahre in stiller Zurückgezogenheit ganz der schöpferischen Arbeit zu widmen. — Dass Wagner seine Sommerferien durch die verschiedensten Gegenden der Schweiz und bis nach Italien führten; dass er einigemale in Paris kurzen Aufenthalt nahm und im Frühjahr 1855 drei Monate in London zubringen musste, weil seine materielle Notlage ihn gezwungen hatte, die Direktion der Philharmonischen Konzerte dort zu übernehmen: das alles ändert die allgemeine Physiognomie dieser Jahre nicht. Auch seine vorübergehende Tätigkeit am Züricher Theater, wo er einige gute Opern aufführen half (namentlich *Don Juan* und *Der fliegende Holländer),* und die Konzerte, die er hin und wieder dort veranstaltete — um sich selber Musik vorführen zu können (Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Weber und eigene) — sind nur nebensächliche Vorkommnisse. Dem Ver-

kehr in Zürich ist ebenfalls keine besondere Bedeutung beizulegen, wenn wir Gottfried Semper, Georg Herwegh und Gottfried Keller ausnehmen, und etwa noch Hans von Bülow und Karl Ritter (die aber nur zeitweilig sich in Zürich aufhielten); besonders lieb waren Wagner auch Musikdirektor Heim und seine begabte Frau, mit denen zusammen der Meister sich seinen werdenden *Nibelungenring* vortrug; gemütliche Stunden brachte er bei dem Philosophen Wille und beim Kaufmann Wesendonck zu. Im grossen und ganzen mied er aber zu dieser Zeit den Verkehr, in dem er doch kein tieferes Verständnis für seine Ziele antraf, und flüchtete namentlich, soviel er nur konnte, vor dem „Teufelsvolk der Professoren". „Die Qualen des Umganges sind mir jetzt positiv die empfindlichsten geworden, und ich raffiniere nur darauf, mich zu isolieren", schreibt der Meister an Liszt.

Wagner war eben „in die Periode des *bewussten* künstlerischen Wollens" eingetreten; alles Äussere verliert in dieser zweiten Lebenshälfte an Bedeutung; es kann ihn zwar fördern oder hemmen, nicht aber bestimmen; in Zürich war das Äussere jedoch weder fördernd noch hemmend, und Wagner selber entfaltete dort keine entscheidende Tätigkeit nach aussen, wie später in Paris, München und Bayreuth. Hier in Zürich war Wagner's Leben ein ganz innerliches; was er schuf und gestaltete, waren zunächst seine grundlegenden Schriften über die Kunst und das Drama, sodann seine Kunstwerke.

Die wahren Freunde

„Glaube mir nun unbedingt, wenn ich Dir sage, der einzige wirkliche Grund meines „Jetzt-noch-fort-lebens" liegt lediglich in dem unwiderstehlichen Drange, eine Reihe von Kunstwerken, die in mir noch Lebenstrieb haben, zu vollenden. Auf das genaueste habe ich mich darin erkannt, dass nur dieses Schaffen und Vollenden mich befriedigt und mit (oft unbegreiflichem) Lebenshang erfüllt. — — — Ich kann und werde nie eine Anstellung, oder was dem irgend gleich käme, annehmen. Was ich dagegen beanspruche, ist, die Fixierung einer ehrenvollen und reichlichen Pension, lediglich und einzig zu dem Zweck, ungestört und *gänzlich unabhängig von äusseren Erfolgen,* meine Kunstwerke schaffen zu können. — — — Wer irgendwelche wirkliche Erkenntnis von der Beschaffenheit meiner Arbeiten hat, das Besondere und sie Unterscheidende fühlt und

achtet, muss einsehen, dass gerade ich, und eben einem Institute wie unserem Theater gegenüber, nun und nimmermehr darauf angewiesen sein dürfte, meine Werke zur Ware zu machen" (L. II, 229). — Diese Worte, die der Meister in den fünfziger Jahren an seinen Freund Franz Liszt richtete, sind ein Kompendium der ganzen zweiten Lebenshälfte Wagner's. Von nun an hat er einzig und allein für seine Kunst gelebt; für sich hat er nichts mehr gesucht, nichts mehr erstrebt; ebensowenig hat er anderen gedient; er lebte für die Welt, aber in einem gewissen Sinne nicht mehr in der Welt; wie Byron konnte auch er von sich sagen:

I stood
Among them, but not of them, in a shroud
Of thoughts which were not their thoughts.[1])

Jetzt wusste er bestimmt, was er der Welt zu sein berufen war, und im Bewusstsein hiervon forderte er von dieser Welt „Raum zum Leben", ohne sein Können und ohne seine Werke zur „Ware" machen zu müssen. Ganz verstanden hat ihn erst König Ludwig II. von Bayern; bis dieser erhabene Monarch im Jahre 1864 so entscheidend in seinen Lebensgang eingriff, hat Wagner noch manche Not durchzumachen gehabt. Jedoch seine Kunst hatte schon mächtig gewirkt. Wenige nur hatten ihre Stimme gehört; diesen wenigen aber, die es dem Meister ermöglichten, zu einer Zeit, wo die Einnahmen aus seinen Opern noch so verschwindend gering waren, dennoch ohne Anstellung ganz seiner Kunst zu leben, ihnen gebührt eine ehrenvolle Erwähnung.

Franz Liszt

An erster Stelle — und alle Anderen geistig weit überragend — steht Franz Liszt. In einem Briefe von 1856 bezeichnet Wagner dessen Freundschaft als „das wichtigste und bedeutsamste Ereignis seines Lebens" (L. II, 146). Denn nicht nur hat Liszt sich grössere Opfer auferlegt als irgend ein anderer, um Wagner materiell zu unterstützen: er allein war durch seine eigene Bedeutung imstande, ihm auch künstlerisch und moralisch eine Stütze zu sein. Liszt hat die

[1]) Ich stand
In dem Gewühl, einsam, in einem Flor
Gedanken, die nicht ihre waren.

verwaisten Werke des Verbannten aufgeführt, und zwar als alleiniger Mann, der zu Anfang der Fünfziger fähig war, dies mit Verständnis zu tun, so dass das kleine grossherzogliche Theater in Weimar damals den Mittelpunkt bildete, von wo aus Wagner's Werke (namentlich *Der fliegende Holländer, Tannhäuser* und *Lohengrin)* über ganz Deutschland auszustrahlen begannen. Zugleich hat Liszt das tiefere Verständnis dieser neuen Kunst durch Schriften (über jene selben drei Werke) angebahnt, die nicht nur zeitlich das Früheste sind, was je über Wagner erschien, sondern noch heute als gründliche und geistvolle Einführung in Dichtung und Musik unerreicht dastehen;[1]) er hat Wagner's Interessen unermüdlich bei den deutschen Fürsten, bei den Theaterdirektionen, in der Presse usw. vertreten. — Wagner schreibt Ende 1851 an ihn: „Ich bezeichne Dich unumwunden als den Schöpfer meiner jetzigen, vielleicht nicht zukunftarmen Stellung" (L. I, 150). Aber alles dieses zusammen ist ein Geringes dem gegenüber, was seine Liebe, sein Verständnis, sein unerschütterlicher Glauben für den in seiner künstlerischen Einsamkeit Verschmachtenden bedeutete. Liszt ist der erste, der Wagner's hervorragende Bedeutung, seinen „göttlichen Genius" (Bf. von Liszt vom 7. Oktober 1852) erkannt hat; er betrachtete es als eine Lebensaufgabe, „Wagner's Freundschaft wert zu sein". Wagner aber schreibt ihm aus überströmendem, dankerfülltem Herzen: „Du hast mir zum ersten und einzigsten Male die Wonne erschlossen, ganz und gar verstanden zu sein: sieh, in Dir bin ich rein aufgegangen, nicht ein Fäserchen, nicht ein noch so leises Herzzucken ist übrig geblieben, das Du nicht mitempfunden" (L. II, 42). Die Freundschaft zwischen diesen zwei grossen Männern und namentlich ihr Briefwechsel hat vielfach zu einem Vergleich mit dem Verhältnis zwischen Schiller und Goethe angeregt. Der Vergleich hinkt aber auf beiden Füssen. Die Freundschaft zwischen Goethe und Schiller ist eine rein intellektuelle; man glaubt zwei Dichter zu gewahren, die schon auf den elysischen Gefilden auf- und abwandeln und sich dort im Genusse einer unbegrenzten Musse

[1]) Diese nicht genug zu empfehlenden Schriften sind, aufs neue gesammelt, 1881 bei Breitkopf & Härtel erschienen.

über ihre Kunst und ihre Werke unterhalten. Hier im Gegenteil ist alles dramatisch, tragisch, dämonisch. Das erste, was Liszt für Wagner tut, ist, ihm das Leben zu retten (denn im Kerker wäre er gestorben); dann rettet er seine Werke. Liszt's Briefe, seine Besuche in Zürich bilden jahrelang das eigentliche Lebens- und Schaffenselement Wagner's; dieses „Riesenherz, das ihm entgegenragt", ist sein Trost und seine Hoffnung: „Du mein Einziger und Liebster, den ich habe, Du, der mir Fürst und Welt — alles zusammen bist! — — Wahrlich, so weit ich nur um mich blicke und in meine Zukunft sehe, habe ich nichts zu gewahren, was mich aufrichten, erheben, trösten, stärken und zu neuer Lebensmühe waffnen könnte, als Dein Wiedersehen und die paar Wochen, die Du mir schenken willst." Andrerseits darf nicht übersehen werden, dass das, was Liszt Wagner geben konnte und gab, zwar ein „Riesenherz" und das Können eines „Riesenkünstlers" war, dass dagegen von dem Austausch bestimmender, kritischer Ideen, wie zwischen Goethe und Schiller, hier nicht die Rede sein konnte. Richard Wagner schuf, wie wir uns vorstellen, dass ein Shakespeare geschaffen haben mag; sein Schaffen war einer Naturmacht zu vergleichen, die nicht so und auch anders wirken kann, sondern der Notwendigkeit wie einem Gottesgebote gehorcht. Selbst Liszt hatte zuerst wegen des *Lohengrin* Bedenken, er fürchtete „die hochideale Färbung"; er hatte Bedenken wegen des Textes zu *Tristan* usw.; erst die (von ihm selbst geleitete) Aufführung des *Lohengrin* überzeugte ihn: „Dieses wundervolle Werk ist das Höchste und Vollendetste der Kunst"; erst bei der musikalischen Aufführung des *Tristan* begriff er, dass er nicht verstanden hatte, und neigte sich in stummer Bewunderung vor dem „himmlischen Wunder". Wagner aber antwortete gar nicht erst auf jene Bedenken und Kritiken; er machte seine Werke, wie er sie machen musste. Als künstlerischer Schöpfer konnte er nicht anders als gänzlich einsam dastehen; selbst ein Goethe oder ein Schiller hätten ihm nicht raten, sondern nur das vollendete Werk bewundern können. Was man ihm aber geben konnte, war die *Liebe,* die „Heimat für seine Kunst", und das tat Liszt.[1])

[1]) Vergl. vor allem IV, 409 u. f.

Die ersten Helfer in der Not

Neben Liszt gehalten, verblassen die Namen der anderen Freunde, nicht aber das Verdienst ihrer Treue. Als Wagner in Zürich ankam, waren es zwei wackere Männer, der Klavierlehrer Wilhelm Baumgartner[1]) und der erste Staatsschreiber Jakob Sulzer, die ihm während der ersten Wochen hilfreich beistanden. Aus reicheren Mitteln schöpfte eine dem Meister persönlich unbekannte Wohltäterin, Madame Laussot, die Gattin eines französischen Kaufmannes; sie war eine geborene Engländerin (Miss Taylor) und hatte bei Gelegenheit eines längeren Aufenthaltes in Dresden die begeistertste Bewunderung für Wagner's Werke gefasst.[2]) Von grösserer Bedeutung als diese nur vorübergehende Unterstützung war die kleine Jahresrente, die der Meister von Ende 1851 bis Ende 1856 regelmässig von Frau Julie Ritter bezog, einer Freundin, die ihm auch früher von Zeit zu Zeit geholfen hatte und die eine ansehnliche Erbschaft dazu benützte, um ihre gelegentliche Unterstützung in eine sichere und dauernde zu verwandeln. Ihr Sohn Karl war ein begabter junger Musiker und lebte viel in Wagners Nähe in Zürich; in dem Briefwechsel mit Liszt und mit Uhlig wird er häufig erwähnt.[3]) Auch diese Freundschaft war ein unmittelbarer Ausfluss von Wagners Kunst; die Aufführungen des *Tannhäuser* in Dresden hatten das Wunder gewirkt. Karl's Bruder, Alexander Ritter, der bekannte Komponist, wirkte damals im Orchester mit. Als einer der ersten und tätigsten Anhänger des Meisters erwarb er sich grosse Verdienste; durch seine Vermählung mit Wagner's Nichte Franziska kam er später in ein verwandtschaftliches Verhältnis zu ihm. An Stelle der Frau Ritter traten im Jahre 1856 auf kurze Zeit der reiche Kaufmann Herr Wesendonck und seine Frau helfend in Wagner's Leben. Sie stellten dem Meister ein reizendes Chalet auf ihrem Gute bei Zürich zur Verfügung und halfen auch sonst seine

[1]) Über Baumgartner's Lieder hat Wagner 1852 einen Aufsatz geschrieben, der von dauerndem Interesse ist, da er „mehr für die Gattung, als gerade für diese Spezies gilt, die an sich ziemlich unschuldig ist" (abgedruckt in den Briefen an Uhlig, S. 154—156).

[2]) Später hat Madame Laussot den bekannten Schriftsteller Karl Hillebrand geheiratet.

[3]) Auch Schopenhauer erwähnt Karl Ritter, der ihn 1855 besuchte: „Er hat mir gut gefallen" (siehe Gespräche und Briefwechsel mit Schopenhauer aus dem Nachlasse von Karl Bähr, herausgegeben von Schemann, S. 14).

Unabhängigkeit sichern; Frau Wesendonck war keine gewöhnliche Frau. Noch ehe sie Wagner begegnete, hatte sie aus seinen Schriften Begeisterung für ihn gefasst, und ihre warme Anteilnahme an des Meisters Schöpfungen war einer der wenigen Sonnenstrahlen in den Züricher Jahren. Als Verfasserin der durch Wagner's Vertonung berühmt gewordenen „Fünf Gedichte" kann ihr Name der Vergessenheit niemals anheimfallen. — Dass trotzdem allen diesen Freundschaften etwas Unbefriedigendes anhaftet, das findet seine Erklärung in dem sehr natürlichen Umstande, dass diese wackeren Helfer in der Not nicht das volle Bewusstsein davon hatten, wem sie halfen, und davon, dass ihre gute Tat gewissermassen eine Pflicht sei. Das Unbedingte, das wir bei Liszt fanden, ist hier nicht vorhanden; der generösen Handlung fehlte vielleicht doch der ganz grosse Zug, es klebte ihr etwas wie ein Schatten von Mäcenentum an; darum wurden diese Verhältnisse eines nach dem andern vom Meister selber gelöst. Dieser stürzte sich in das Unbekannte und in eine solche Entblössung von allen Mitteln, dass er sogar seine Uhr ins Versatzamt tragen musste, lieber, als dass er ein Jota von seiner unabhängigen Selbstbestimmung geopfert hätte.[1]) Dass ihm die „Unabhängigkeit von äusseren Erfolgen" zuteil wurde, dazu bedurfte er eines *königlichen* Freundes, nicht so sehr der Mittel jedoch, als der Gesinnung wegen. In Ermangelung eines solchen musste er am Schlusse dieser Periode (Ende 1859) notgedrungen versuchen, mit den Theatern wieder anzuknüpfen, um sich Subsistenzmittel zu verschaffen.

Die ersten Anhänger

Inzwischen waren ihm aber auch andere Freunde erstanden. Nach und nach hatte sich eine kleine Schar begeisterter Anhänger gebildet, zumeist Musiker, die durch Liszt zu einem tieferen Verständnis von Wagner's Kunst hingeleitet worden waren: Klindworth, Alexander Ritter, Peter Cornelius, Draesecke und andere mehr. Ihnen schlossen sich Männer an wie Brendel,

[1]) Während der Komposition des II. Aktes von Tristan! (Nachtrag. — Obige Bemerkungen sind mir von einzelnen der genannten Freunde sehr verübelt worden. Doch lag es mir fern, diese vortrefflichen „ersten Helfer in der Not" irgendwie herabsetzen oder ihr Verdienst um den Meister schmälern zu wollen. Ich musste aber hier darlegen — so gut es in wenigen Worten ging — was er selber bei diesen Verhältnissen empfand, warum er es empfand und was sein Handeln bestimmte; und in dieser Beziehung habe ich an meinem Urteil nichts zu ändern gefunden.)

der bekannte Musikhistoriker, und der Regierungsrat Franz Müller, ein in deutscher Literatur und Mythologie sehr bewanderter Mann und ein gewandter Schriftsteller.[1]) Halb Musiker und halb Schriftsteller — in beiden Fächern vortrefflich — war Richard Pohl; bereits 1852 begegnen wir diesem noch jetzt (1895) kampfeslustigen Verfasser der ersten, 1855 erschienenen Biographie Wagner's.[2]) Auch Louis Köhler darf nicht unerwähnt bleiben. Diese tüchtigen Männer bildeten den ersten Kern der „Wagner-Partei", über welche während vieler Jahre die Zeitungen sich so ereifern sollten. Dass es aber überhaupt zu der Bildung einer „Partei" für Wagner kam, war nur eine Folge der masslosen Angriffe, die gegen den Meister gerichtet wurden, der systematischen Verhöhnung seiner Lehren und seiner Ziele. Wagner selber hasste das Parteiwesen und konnte in Wut geraten über die Albernheiten wohlmeinender, aber verständnisloser Anhänger. „Ein Unglücklicher hat mir wieder einen Stoss Unsinn und Albernheiten über meine *Nibelungen* zugeschickt", schreibt er 1857 an Liszt, „wofür er sich wahrscheinlich von mir belobigende Antwort erwartet! Mit solchen Fratzen habe ich ja immer zu tun, wenn ich nach Menschen aussehe!" Und an anderer Stelle ermahnt er Liszt, „die Koterie, diese Verbindung mit Kretins, die alle zusammen nicht eine Ahnung davon haben, um was es sich bei uns handelt", fahren zu lassen. Selbst über Brendel's Schrift *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft* urteilt er: „Es ist alles recht gut, und wer nichts Besseres zu machen weiss, soll machen, was sie tun: aber ich verstehe mich nicht mehr drauf" (L. II,24).

Uhlig und Bülow

Es gibt aber noch zwei Freunde aus den fünfziger Jahren, denen eine besondere Erwähnung gebührt; durch die Art ihrer Begabung und ihres persönlichen Verhältnisses zum Meister sind sie nicht allein über Koteriewesen, sondern sogar über Parteiangehörigkeit erhaben: es sind dies Theodor Uhlig und Hans von Bülow. Uhlig war Kammermusiker, später Musik-

[1]) Seine Schrift *Richard Wagner und das Musik-Drama*, obwohl aus dem Jahre 1861, wo noch kein Werk aus Wagner's zweiter Lebenshälfte über die Bühne gegangen war, ist von bleibendem Wert; seine Schriften über *Tannhäuser, Tristan, Die Meistersinger* usw. sind alle sehr belehrend.

[2]) Richard Pohl starb am 17. Dezember 1896.

direktor in Dresden. Er ist der Verfasser des Klavierauszuges von *Lohengrin* und einer grossen Reihe von wertvollen Aufsätzen in verschiedenen Zeitschriften, namentlich über Wagner's erste Züricher Schriften, über Beethoven's Symphonien u. a. Er war ein ungemein feiner Kopf, nicht von kräftiger Originalität, aber so rezeptiv, dass er das Fremde sich ganz zu eigen machte und es, wenn auch nicht zu einem Neuen, so doch zu etwas Individuellem umarbeitete; dabei besass er kritisches Unterscheidungsvermögen und künstlerischen Takt. Sein Charakter war auf der Höhe seiner Intelligenz; mit Hintansetzung aller eigenen Interessen hat er Wagner gedient. Nach seinem so frühen Tode (Januar 1853) schrieb Wagner an seine Witwe: „Der Verlust gerade dieses meiner Freunde bleibt mir für mein ganzes Leben unersetzlich — — — Wie verwaist komme ich mir jetzt vor: wem soll ich all das mitteilen, für das ich in meines Freundes Herzen einen so teilnehmenden Schoss wusste?" Durch die Veröffentlichung der Briefe des Meisters an ihn ist Uhlig das schönste und dauerndste Denkmal errichtet worden. — Hans von Bülow bildete den grössten Kontrast zu Uhlig, mehr aber infolge des Charakters als der Begabung: bei ihm sehen wir eine ähnliche intuitive Rezeptivität, mit einem cholerisch-sanguinischen Temperament und einer rastlosen, aggressiven Energie gepaart. Dadurch kam auch seine Begabung — die an und für sich grösser war und durch phänomenale musikalische Fähigkeiten an Bedeutung gewann — mehr zur Geltung. Bülow war einer von jenen seltenen Menschen, die alles geben, was sie in sich haben, bei denen kein Bodensatz bleibt und die hierdurch dem Genie verwandt sind. Die Nähe eines so ausserordentlichen Mannes musste Wagner manche Anregung und Freude gewähren, als Bülow Anfang der Fünfziger nach Zürich kam. Bülow ist wohl der einzige Mann, der sich mit Recht den stolzen Titel eines „Schülers Richard Wagner's" beilegen konnte; seine eminente Begabung als Dirigent hat er am Stadttheater in Zürich unter Wagner's Anleitung ausgebildet. Diese Begabung stellte er später in München in den Dienst des Meisters; ausserdem wirkte er unablässig für ihn durch Wort und Schrift und künstlerische Tat.[1])

[1]) Bei weitem die beste Notiz über Hans von Bülow ist die von Richard Sternfeld (Fritzsch, 1894).

Es war notwendig, dieser Freundschaften Erwähnung zu tun; denn in dieser Hingebung anderer spiegelt sich der Zauber und die Macht des grossen Mannes vollkommen wider; sie führt uns seine Persönlichkeit näher als jeder Versuch einer Beschreibung. Im Drama beschreibt der Dichter seinen Helden nicht; er stellt ihn vor uns hin, lässt ihn reden und handeln und ergänzt das Viele, was hierbei nie zum Ausdruck kommt, durch die Widerspiegelung seiner Individualität in den Augen anderer. Das Leben macht es ebenso. Die Liebe eines Franz Liszt, die Treue einer Frau Ritter, die Ergebenheit eines Theodor Uhlig, der stürmische Eifer eines Hans von Bülow ergänzen das, was wir durch Wagner selber erfahren; für die klare Erkenntnis seines ganzen Wesens sind das „Dokumente", die neben seinen Schriften, seinen Kunstwerken und seinen Taten einen Platz verdienen.

Schöpferische Tätigkeit

Bei der verhältnismässigen Ruhe dieser Züricher Jahre ist auch die Übersicht über Wagner's schöpferische Tätigkeit leicht zu gewinnen. Als der Dresdener Maiaufstand den gordischen Knoten zerhieb, der Wagner an eine Welt gebunden hielt, welcher er nur durch gewaltsame Selbsttäuschung noch dienen konnte, da hatte auch die künstlerische Gärung in seinem Innern ihren Höhepunkt erreicht. Ein näheres Eingehen auf diesen künstlerischen Entwickelungsgang bleibt für das Kapitel über die Kunstwerke aufgehoben; denn es ist zwar verlockend, aber höchst bedenklich, das Entstehen von Kunstwerken mit den historischen Ereignissen des Lebens in einen genetischen Zusammenhang bringen zu wollen: die Quelle aller künstlerischen Inspiration bleibt uns ewig verborgen, und wenn auch das, was davon an der Oberfläche uns sichtbar wird, natürlich einen Fortgang zeigt, wie alles Lebende, so ist doch dieser Entwickelungsgang des Künstlers wie ein Leben im Leben — Berührungspunkte zwischen beiden gibt es genug; viel auffallender ist es aber, wie die inneren Wellen allen Naturgesetzen zum Trotz die äusseren immer wieder durchbrechen. Die Logik verliert hier ihre Rechte; und schafft das Genie aus Notwendigkeit, so sind die Gesetze dieser Notwendigkeit doch nur aus ihm selber, nicht aus der Umgebung zu deduzieren. Jedoch, wir dürfen ein äusseres Symptom dieser künstlerischen Gärung darin erblicken, dass Wagner in jenen Jahren (1848

und 1849) eine Menge dramatischer Entwürfe in sich trug, die alle unausgeführt geblieben sind: *Friedrich der Rotbart* (ein gesprochenes Drama), *Siegfried's Tod, Wieland der Schmied, Jesus von Nazareth* (Wort-Tondramen), dazu noch andere, weniger ausgereifte dramatische Ideen, wie *Achilleus.* Der schaffende Künstler stand eben im Begriffe, einen grossen, entscheidenden Schritt zu tun — „aus Unbewusstsein zum Bewusstsein zu gelangen", wie er selber sagt (IV, 261); es dämmerte für ihn „*die Periode des bewussten künstlerischen Wollens* auf einer vollkommen neuen, mit unbewusster Notwendigkeit von ihm eingeschlagenen Bahn" (IV, 390). Die Periode des bewussten künstlerischen Wollens ist die zweite Lebenshälfte. Die ganz klare, umfassende Übersicht über eine „vollkommen neue Bahn" konnte aber natürlich nicht in einem Tage gewonnen werden; dazu war Ruhe, Zurückgezogenheit, Sammlung nötig; der Künstler musste „sich ausdenken". „Ich hatte ein ganzes Leben hinter mir aufzuräumen," schreibt Wagner 1850 an Liszt, „alles Dämmernde in ihm mir zum Bewusstsein zu bringen, die notwendig mir aufgestiegene Reflexion durch sich selbst — durch innigstes Eingehen auf ihren Gegenstand — zu bewältigen, um mich mit klarem, heiterem Bewusstsein wieder in das schöne Unbewusstsein des Kunstschaffens zu werfen." Eine neue „Richtung" hat Wagner also hiermit nicht eingeschlagen, sondern die „neue Bahn" bedeutet das Bewusstwerden eines früher unbewusst Erstrebten: „Meine neuesten Ansichten", schreibt er an Heine (U. 382) „sind durchaus die alten, nur klarer, weniger vermantscht und deshalb mehr vermenscht". Diese vollkommene Klarheit und Freiheit erlangte nun Wagner dadurch, dass er vom Sommer 1849 bis zum Sommer 1851 eine Reihe von Schriften verfasste, in denen er sich mit Kunst und Welt gründlich auseinandersetzte: *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft, Kunst und Klima* (1850), *Oper und Drama, Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851). Immer wieder wurden die Sehnsucht nach künstlerischer Tätigkeit und die Ermahnung wohlmeinender Freunde zurückgewiesen, bis eben vollkommen „aufgeräumt" worden war. Endlich konnte das stolzeste Wort des errungenen Bewusstseins gesprochen werden: „Als Künstler und Mensch schreite ich einer neuen Welt entgegen" (IV, 390). Dann aber

trat das schöne Unbewusstsein des Kunstschaffens sofort in seine Rechte wieder ein: knapp zwei Monate nach Absendung des Manuskripts der *Mitteilung* taucht schon der erste Keim zum grossen Weltendrama des *Nibelungenrings* auf: „Mit dem Siegfried noch grosse Rosinen im Kopfe: drei Dramen, mit einem dreiaktigen Vorspiele“ (Bf. an Uhlig vom 12. Oktober 1851). Und nun sehen wir den Meister — trotz seiner nunmehr beständig schwachen Gesundheit[1]) — die erstaunlichste schöpferische Kraft betätigen; vom Herbst 1851 bis zum Herbst 1859 trat keine Unterbrechung ein: der Plan zur Tetralogie war schon im November 1851 vollkommen entworfen, im Dezember 1852 war die Dichtung vollendet, ein Jahr später war die Partitur des *Rheingold* der Vollendung nahe, zwei Jahre erforderte die *Walküre* (an deren Partitur im Frühjahr 1856 der letzte Federstrich getan wurde), dann ging es gleich an *Siegfried*, von dem bis zum Juni 1857 der erste Akt vollständig und der zweite zur Hälfte in der Skizze fertiggestellt wurden. Hier trat eine Unterbrechung ein, nicht aber im künstlerischen Schaffen, sondern nur in dessen Gegenstand. Vom Sommer 1857 bis zum Sommer 1859 führte Wagner *Tristan und Isolde* in Dichtung und Musik aus; dies ist das erste Werk, welches in dieser „Periode des bewussten künstlerischen Wollens“ vollendet wurde. Der Meister selber empfand nicht, dass er sich mit Tristan aus dem Bannkreise seines grossen Nibelungenwerkes entferne; er betrachtete vielmehr diesen Stoff „als einen Ergänzungsakt des grossen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythus“. Zugleich war aber auch eine andere Gestalt vor seinem geistigen Auge aufgetaucht, die kraft des „grossen Zusammenhanges aller echten Mythen“ sowohl mit dem Nibelungendrama wie auch mit Tristan durch tausend Fäden der Verwandtschaft verknüpft war: die Gestalt des *Parsifal*. Erst einige Jahre später sollte der vorläufige Entwurf der Dichtung weiter bearbeitet werden und erst nach zwanzig Jahren das Drama zur Ausführung kommen; nichtsdestoweniger gehört Parsifal zum Ring und Tristan — auch er ist (in einem gewissen Sinne) „ein Ergänzungsakt“, und wir wissen, dass bereits im Frühjahr 1857 diese Gestalt sowohl in Worten wie in Tönen feste Umrisse in der Phantasie des Dichters gewann. (Vergl. Kapitel III.)

[1]) “When the mind's free, the body's delicate” (König Lear).

Das ist Wagner's Leben von 1849 bis 1859. Alle sogenannten Ereignisse sind keiner Erwähnung wert angesichts solcher Taten.

Über den Inhalt der Schriften werde ich im zweiten Kapitel manches vorbringen müssen, über die Kunstwerke einiges im dritten Kapitel. Eine Bemerkung bleibt mir aber noch bezüglich der Schriften zu machen, und ein Ereignis, das umgestaltend auf Wagner's ganzes Leben wirkte, muss noch erwähnt werden, ehe ich diesen Abschnitt schliesse.

Wagner's Schriften

Ich möchte den Leser darauf aufmerksam machen, wie innig jene Schriften zu Wagner's Leben und zu seiner Kunst gehören; denn hierin liegt nicht allein ihr seltener Wert, sondern namentlich auch ihre „biographische" Bedeutung begründet. Nur zum geringen Teil entsprangen sie nämlich dem Bedürfnis, sich anderen mitzuteilen, und ganz und gar nicht dem Bestreben, irgendein ästhetisches, theoretisches Gebäude aufzuführen. Vor allem verdanken sie ihr Entstehen einer subjektiven Notwendigkeit, dem Drange Wagner's, sich „alles Dämmernde zum Bewusstsein zu bringen". Im Mai 1852 schreibt der Meister an Uhlig: „Nur insofern kann ich mit einiger Befriedigung auf meine in den letzten Jahren gespielte Literatenrolle zurückblicken, als ich fühle, dass ich *mir selbst* dabei vollkommen klar geworden bin" (U. 187). Darum haben aber Wagner's Züricher Schriften etwas vom „Selbstgespräch" an sich, und hierin wiederum beruht ihre eigentümliche Schwierigkeit, welche einem vollen Verständnis hemmend entgegentritt. Weiss man das nun, begreift man, dass diese Schriften nicht nur nach aussen — als polemische Schriften — sondern auch nach innen eng mit dem künstlerischen Schaffen des Meisters verknüpft sind; dass sie, weit entfernt, ein abstraktes System darzustellen, der Ausdruck eines organischen, lebendigen Vorganges sind; dass gerade in ihnen der Werdeprozess des Künstlers sich vollzieht und seinen Abschluss erreicht: so hat man den ersten Schritt zu ihrem wahren Verständnis getan, zugleich auch einen wichtigen Schritt zum Verständnis von Wagner's Persönlichkeit. Hiermit ist aber die eigentümliche Natur dieser mit nichts zu vergleichenden Schriften noch lange nicht erschöpft; denn zu gleicher Zeit sind sie doch polemische Schriften, und zwar von hinreissender Wirkung — ein wahrer Schlachtruf — ausserdem konstruktive

Schriften von so weit umfassender Bedeutung, dass die Welt wird noch lange an ihnen zu zehren haben. Man gestatte mir, das Urteil eines in bezug auf Stilfragen gewiss kompetenten Mannes, das Urteil Friedrich Nietzsche's, über diese merkwürdigen Erzeugnisse von Richard Wagner's Genie anzuführen: „Sie regen auf, machen Unruhe; es ist eine Ungleichmässigkeit des Rhythmus in ihnen, wodurch sie, als Prosa, in Verwirrung setzen. Die Dialektik in ihnen ist vielfältig gebrochen; der Gang durch Sprünge des Gefühls mehr gehemmt als beschleunigt; eine Art von Widerwilligkeit des Schreibenden liegt wie ein Schatten auf ihnen, gleich als ob der Künstler des begrifflichen Demonstrierens sich schämte. Am meisten beschwert vielleicht den nicht ganz Vertrauten ein Ausdruck von autoritativer Würde, welcher ganz ihm eigen und schwer zu beschreiben ist: mir kommt es so vor, als ob Wagner häufig wie vor Feinden spreche — denn alle diese Schriften sind im Sprechstil, nicht im Schreibstil, geschrieben und man wird sie viel deutlicher finden, wenn man sie gut vorgetragen hört — vor Feinden, mit denen er keine Vertraulichkeit haben mag, weshalb er sich abhaltend, zurückhaltend zeigt. Nun bricht nicht selten die fortreissende Leidenschaft seiner Gefühle durch diesen absichtlichen Faltenwurf hindurch, dann verschwindet die künstliche, schwere und mit Nebenworten reich geschwellte Periode, und es entschlüpfen ihm Sätze und ganze Seiten, welche zu dem Schönsten gehören, was die deutsche Prosa hat.“ [1])

Schopenhauer

Nicht lange nach der Vollendung dieser Schriften trat das vorerwähnte Ereignis ein: Wagner lernte die Philosophie Arthur Schopenhauer's kennen. Vielleicht dürfen wir dies als das bedeutendste Ereignis in seinem ganzen Leben bezeichnen. Worte, die der Meister viele Jahre später in allgemeiner Bedeutung schrieb, sind wie das Echo einer eigenen Lebenserfahrung: „Dass der unbefriedigte Denker endlich, auf dem Boden einer wahrhaftigen Ethik, wieder festen Fusses sich auf-

[1]) *Richard Wagner in Bayreuth*, S. 89. Wie in der allgemeinen Einleitung schon hervorgehoben, unstreitig die schönste Schrift über Wagner, die es überhaupt gibt; geschrieben, kurz ehe die ersten Anzeichen des furchtbaren Leidens sich einstellten, das diesen herrlichen Verstand zertrümmern und ihn zum Hofnarren eines frivolen, skandalsüchtigen fin de siècle machen sollte.

richten konnte, verdanken wir dem Ausführer Kant's, dem weitherzigen Arthur Schopenhauer.“ Unter dem Mangel einer eigentlichen „Philosophie“ hatte Wagner sehr gelitten; zwar offenbarte ihm sein dichterischer Tiefblick eine Weltanschauung, tiefer als die irgendeines Systems; es fehlten ihm aber „die seinen Anschauungen vollkommen kongruierenden Begriffe“; diese lieferte ihm nun Schopenhauer (R. 66). In seiner Not, in seiner Unfähigkeit, Befriedigung in einer abstrakten Wortphilosophie zu finden, hatte Wagner früher mit Feuerbach versucht, „das Wesen der Philosophie in die Negation der Philosophie zu setzen“; da aber fehlte unter seinen Füssen der feste Boden einer echten Metaphysik, und über seinem Haupte wölbte sich nicht mehr der mystische Himmel der Religion: beides gab ihm Schopenhauer. „Er ist mir wie ein Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen“, schreibt Wagner an Liszt. Jetzt erst — in jenem glückseligen Frühjahr 1854 — trat die endgültige Klärung ein; jetzt erst, auf diesen „Weitherzigen“ gestützt, tat der Meister den letzten Schritt aus dem Unbewusstsein in das Bewusstsein; volle Ruhe, ungetrübte Schaffensfreudigkeit kehrten nun in Wagner's vielgeprüftes Herz wieder ein; nunmehr hatte er jene überlegene Sicherheit einer Individualität erlangt, die der letzten Reife teilhaftig geworden und vollkommen harmonisch in sich abgeschlossen ist.

---

2. (1859—1866)

Allgemeiner Überblick

Bereits in dem letzten Abschnitt deutete ich an, dass Wagner — durch seinen Genius gezwungen, einen bestimmten Weg einzuhalten — in die Notlage kam, die Verhältnisse zu den ihn unterstützenden Freunden eins nach dem andern zu lösen. Hilfe durfte er annehmen, nicht aber Ketten tragen. Dazu kam noch ein anderes: die Sehnsucht, nach so vielen Jahren ununterbrochenen, schweigsamen Schaffens wieder einmal Musik zu hören und seine eigenen Werke von der Bühne herab auf sich wirken zu lassen. Schon 1857 klagt Wagner, ohne alle Erfrischung durch gute Aufführung eines seiner Werke werde ihm sein Zustand endlich unerträglich (vergl. L. II, 174); und 1859 ruft er verzweifelt aus: „Kunst, Kunst bis zum

Ertrinken und Weltvergessen könnte mir nun einzig helfen — Kinder! ich fürchte, man lässt mich zu lang' im Stich, und das „Zu spät" wird euch auch einmal in bezug auf mich zu Gemüt kommen" (L. II, 248). Man liess ihn auch wirklich im Stich; die Freunde verstanden ihn nicht mehr; zugleich traf die Nachricht ein, dass der König von Sachsen sein Begnadigungsgesuch abschlägig beschieden habe. Und so verliess der Meister sein „stummes, klangloses Asyl" in der Schweiz (im Herbst 1859) und stürzte sich wieder einmal in die Wellen jener Welt, der er „seinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte". Die folgenden Jahre — in Paris, Wien und München — waren von einer zwiefachen Not beherrscht, einer künstlerischen und einer materiellen. „Kunst bis zum Weltvergessen" hatte der Dichter ersehnt; diese Kunst musste er aber nun gerade von der Welt, die er so gern vergessen hätte, ertrotzen; die Welt musste die Mittel dazu hergeben, sie musste dafür gewonnen werden. Seine früheren Werke begannen allerdings, die deutschen Bühnen zu beherrschen; um aber sich Subsistenzmittel zu verschaffen, war der Meister genötigt, gerade diese Werke „zur Ware zu machen", indem er in miserable, verständnislose Aufführungen einwilligte (durch die aber dann ausserdem vollkommen falsche Vorstellungen von seiner Kunst und seinem Kunstideal ins Publikum kamen); oder er musste mit eigener Hand die reifsten Erzeugnisse seiner vollen Dichterkraft verstümmeln und Bruchstücke der blossen Tondichtung von *Tristan* und dem *Ring*, herausgerissen aus dem lebendigen dramatischen Organismus, dem sie angehörten, in Konzerten aufführen (wobei Freund und Feind ihm „Prinzipienlosigkeit" vorwarfen!) — das heisst also, er musste sich überall ins eigne Fleisch schneiden, seinen unerschütterlichen Überzeugungen zuwiderhandeln, bloss um leben und weiterschaffen zu können, bloss damit aus den „stummen Partituren" hin und wieder seine eigene Kunst zu ihm selber rede und ihm Mut zuspreche. Diese entsetzliche Lage beklagt Wagner in ergreifenden Briefen aus Paris (1860): „Das Tragische für mich liegt darin, dass meine gewagtesten Unternehmungen zugleich zur Bestreitung der Mittel zu meinem Lebensunterhalt dienen sollen. Hierüber herrscht unter allen meinen Freunden, Protektoren und Bewunderern noch eine Blindheit, die mich mit verzweiflungsvoller Bitterkeit erfüllt

. . . . . Wie glauben Sie wohl, wie mir zumut ist, wenn ich in die Welt blicke, der ich so viel sein könnte, und auf mich blicke, dem einfach währenddem das Dasein zur Unmöglichkeit gemacht wird? Glauben Sie mir, die Bitterkeiten die unsereiner empfindet, weiss noch niemand zu ergründen; und dass der Welt nicht zu helfen ist in ihrer stupiden Blindheit — dieser Welt, der jedesmal erst die Augen aufgehen wenn ihr Schatz verloren ist, — das weiss *ich,* glauben Sie mir!"[1]) Das ist die Grundstimmung dieser ruhelosen, oft stürmisch bewegten Jahre. Gegen Schluss dieser Zeit ging jedoch das Morgenrot eines neuen Tages an Wagner's Lebenshimmel auf: Ludwig II. von Bayern hatte den Thron bestiegen und seine königliche Hand schützend über den vielgeprüften Künstler ausgestreckt. „Es war dein Ruf, der mich der Nacht entrückte", rief ihm der Meister zu in dem schönen Gedicht *Dem königlichen Freunde,* in welchem auch die vergangenen Jahre der höchsten Not so ergreifend geschildert werden:

„Was du mir bist, kann staunend ich nur fassen,
Wenn sich mir zeigt, was ohne dich ich war.
Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar:
Auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
Dem wüsten Spiel auf Vorteil und Gefahr;
Was in mir rang nach freien Künstlertaten,
Sah der Gemeinheit Lose sich verraten."

Im Herbst des Jahres 1859 übersiedelte Wagner also von der Schweiz nach Paris, woselbst er bis zum Sommer 1862 Wohnung nahm. Schon im Jahre 1861 aber hatte er sich zweimal in Wien aufgehalten und mit der Hofoper Beziehungen angeknüpft, die im Herbst 1862 zu seiner Übersiedelung nach der Kaiserstadt führten. Mit mancher Unterbrechung durch Konzertreisen (die bis Petersburg reichten) und durch Aufführungen seiner Werke in Pest, Prag und anderen Städten verblieb Wagner in Wien bis zum Frühjahr 1864. Künstlerisch zerschlug sich hier eine Hoffnung nach der andern, materiell war die Situation eine verzweifelte, jeder Versuch, seiner

[1]) Unveröffentlichte Briefe an S. K., im Besitz von M. Alfred Bovet.

zerrütteten Lage aufzuhelfen, misslang. Der Meister verliess sein neugegründetes Wiener Heim; einige Wochen irrte er planlos umher; er nahm Zuflucht bei alten Züricher Bekannten (Herrn und Frau Wille); dann reiste er nach Stuttgart — oft kam ihm die Sehnsucht, sich gänzlich von der Welt zurückzuziehen; die Pflicht, für seine Frau zu sorgen, liess diesem Gedanken jedoch keinen Raum; „hilflos verzweifelnd“ — wie er selber schreibt — sah er der Zukunft entgegen. Da ward ihm die Botschaft von König Ludwig. In den ersten Tagen des Mai 1864 traf Wagner in München ein: ein Federstrich genügte, und die materiellen Sorgen waren gehoben; die künstlerische Zukunft öffnete sich vor ihm wie die Verheissung eines glorreichen, mühelosen, lauter Freude strahlenden Tages: „Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als *ich* und sein Freund . . . . . Alle Not soll von mir genommen sein, ich soll haben was ich brauche“ — so schreibt der Meister am 4. Mai 1864. Und doch, wie schnell sollte auch hier die Not siegen! Die Münchener Episode währte nicht einmal so lange wie die Pariser oder die Wiener; schon im Dezember 1865 war der mächtige Monarch gezwungen, den Freund nicht aus seinem Herzen, aber aus seiner Nähe zu verbannen. Die Kabale der Gemeinheit hatte noch einmal gesiegt. Wie gewöhnlich aber hatte sie es albern angestellt; nur dem Meister kam ihr Sieg zugute; durch die Vertreibung aus München ging dieser leidenvolle Lebensabschnitt, den man als den der Wiederanknüpfungsversuche mit dem modernen Theater bezeichnen kann, zu Ende. Nur hin und wieder, vorübergehend und zu irgendeinem einzelnen, ganz bestimmten Zweck hat Wagner in späteren Jahren hier oder da durch Rat oder Tat bei Aufführungen in Operntheatern mitgewirkt; nunmehr war er aber von unserem Theater und von der Nötigung zu vergeblichen Versuchen erlöst. Bald baute er sich sein eigenes Festspielhaus in einem abgelegenen Winkel Deutschlands; bis dahin aber — von der Flucht aus München bis zum Einzug in Bayreuth (Dezember 1865 bis April 1872) — lebte er von neuem in dem schönen „schweigenden Asyl“ (IX, 373) der Schweiz, das ihm 1859 „stumm und klanglos“ vorgekommen war, lebte froh und frei und ohne Sorgen, ganz seinem künstlerischen Schaffen, wie er das in München nie gekonnt hätte.

Durch ein einziges — allerdings folgenschweres — Ereignis ist der Aufenthalt Wagner's in Paris (1859—62) auch in weiteren Kreisen bekannt: die Aufführungen von *Tannhäuser* am 13., 18. und 24. März 1861 in der Grossen Oper. Bei dieser Gelegenheit kam es nämlich zu einem unerhörten Skandal. Die Presse hatte — hier wie überall — masslos gegen Wagner gewütet; mächtige Verbündete fand sie in den um ihr Ballettvergnügen betrogenen Herren vom Jockey-Klub; diese beiden Elemente, unterstützt durch die von ihnen gedungene Claque, brachten es durch Pfeifen, Johlen und Schreien zuwege, dass das Werk überhaupt nicht gehört wurde und dass der Meister sich in die Zwangslage versetzt fand, es nach der dritten Aufführung zurückzuziehen. Wenn man aber erfährt, welchen Anteil Angehörige der deutschen Nation an diesen skandalösen Vorgängen nahmen, wie das grosse Publikum dagegen für den deutschen Meister Partei ergriff und gegen die Tyrannei der Presse und der Finanzbarone sich empörte; namentlich aber wenn man sieht, wer Wagner's Freunde in Paris waren: so kommt man zu der Überzeugung, dass die Ansicht, die Franzosen hätten weniger Verständnis für Wagner gezeigt als die Deutschen, eine vollkommen irrige ist.[1]) Dieser Aufenthalt in Paris hat dem Meister im Gegenteil manche schöne Erfahrung eingetragen, zum Teil sogar solche, wie sie ihm Deutschland niemals bieten

Paris.

[1]) Bis jetzt ist meines Wissens der Name Meyerbeer mit Bezug auf diesen Skandal, der seine Beherrschung der Pariser Bühne auf weitere dreissig Jahre hinaus sicherte, nicht öffentlich gedruckt worden; genannt wurde er aber damals in Paris allgemein. Wagner selbst wusste sehr wohl, wer den illoyalen Kampf gegen ihn führte; er schreibt (X, 177): „Mein Nichterfolg in Paris tat mir wohl: hätte ein Erfolg mich erfreuen können, wenn ich ihn durch die gleichen Mittel meines *durch mich beängstigten, verborgen bleibenden Antagonisten* erkauft haben würde?"

In Befolgung einer schon oft erprobten Taktik versucht man in letzter Zeit häufig, die Haltung der Presse sowie des Geburts- und Börsenadels als eine blosse Demonstration gegen das Kaisertum darzustellen. Das heisst dem Publikum Sand in die Augen streuen. Denn gerade die kaisertreuen Zeitungen, der Figaro an der Spitze, waren es, die gegen Wagner hetzten, indem sie ihn u. a. als Republikaner verschrien, während die unabhängigen und von geborenen Franzosen geschriebenen Blätter zum Teil mutig seine Partei ergriffen. Wagner's *Judentum in der Musik* und seine Urteile über Meyerbeer in *Oper und Drama* hatten bei diesem Skandal mehr zu bedeuten als irgendeine Anwandlung von Freiheitsgelüsten der Pariser.

sollte. Auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers der Franzosen gelangte *Tannhäuser* zur Aufführung; zwei Jahre später weigerte sich der Berliner Intendant noch immer, Wagner überhaupt zu empfangen! Und zwar erfolgte dieser Befehl zur Aufführung des *Tannhäuser* ohne Wagner's Zutun, ja, sogar trotz seiner entschiedenen Abneigung; seine zum Teil noch unveröffentlichten Briefe aus jener Zeit beweisen es. Welche Rolle die ewigen Hofintriguen spielten, hatte er bald entdeckt, und schon im Sommer 1860 schreibt er: „In dem Hass der Gräfin Walewska gegen die Fürstin Metternich liegt meine grösste Gefahr"; in dem selben Briefe heisst es aber weiter: „Unter allen Umständen akzeptiere ich Ihre frühere Gratulation zu den Pariser Lorbeeren nicht. Lange bin ich bereits betrübt darüber, dass ich mich überhaupt auf ein ähnliches Unternehmen mit allen seinen Konsequenzen eingelassen".[1]) Und wie stach schon die Art, wie *Tannhäuser* in Paris einstudiert wurde, gegen die Gepflogenheiten der deutschen Theater vorteilhaft ab! Wagner selber berichtet: „Jede von mir gewünschte Akquisition ward, ohne irgendwelche Rücksicht auf die Kosten, sofort ausgeführt; in bezug auf Inszenesetzung wurde mit einer Sorgfalt verfahren, von der ich zuvor noch keinen Begriff hatte". Des weiteren rühmt er „die bei uns ganz unbekannte Sorgsamkeit, mit welcher hier (in Paris) die Gesangsproben am Klavier geleitet werden" und wie „ganz unübertrefflich schön der Pilgerchor gesungen und szenisch ausgeführt wurde"; dem Pariser Publikum rühmte er „eine sehr lebhafte Empfänglichkeit und ein wirklich grossherziges Gerechtigkeitsgefühl" nach (VII, 187—191).[2])

Wenn Wagner nun berichtet, dieser Pariser Aufenthalt habe in ihm „doch hauptsächlich nur Erinnerungen von erhebender Art hinterlassen", so liegt dies daran, dass er hier zum erstenmal in seinem Leben sich auf seinen Wert gewürdigt sah. Noch heute begegnet der gewaltige Dichter Richard Wagner in seinem Vaterland auf sehr vielen Seiten dem Vorurteil, er sei ein „blosser Musiker"; wer sich nicht musikalisch wähnt, kümmert sich um ihn überhaupt gar nicht, und wer Musik

[1]) Nach Briefen im Besitz von M. Alfred Bovet.

[2]) Einen Bericht über die hundertvierundsechzig Proben zum *Tannhäuser* in der Grossen Oper findet man von der Hand des M. Charles Nuitter, des Archivars der Oper, in den *Bayreuther Festblättern*, 1884.

liebt, fragt nur allzu häufig nicht viel, ob die Aufführungen seiner Werke gut oder schlecht sind, ob der Rotstift noch einen dramatischen Zusammenhang übrig gelassen hat oder nicht: er will sich ja doch nur an Musik berauschen.[1]) Gleich nach den ersten Konzerten in Paris dagegen bildete sich dort um Wagner ein Kreis von begeisterten Anhängern, der wenig oder gar keine Musiker zählte, wohl aber viele der bedeutendsten Dichter, Schriftsteller, Maler, Kunsthistoriker, dazu Ärzte, Ingenieure, Politiker — lauter Leute, die sich nicht aus blosser Musikschwärmerei um den Meister scharten, sondern weil sie mehr oder minder deutlich empfanden, hier tue sich ein neues Kunstideal auf und die unvergleichlich mächtige Wirkung dieser Musik beruhe nicht allein auf dem melodischen und harmonischen Aufbau, sondern darauf, dass in ihr eine dichterische Absicht sich gewissermassen verkörpere. Was Schiller verlangt hatte, die Musik solle „Gestalt werden", das war hier geschehen, und der für Form so empfängliche Geist des Franzosen erkannte das sofort. Der Franzose hatte sich ja schon für Gluck zu einer Zeit begeistert, als dessen Musik in seinem Vaterland noch verpönt war und die Schwester Friedrichs des Grossen von ihr sagen durfte, „sie stänke": Beethoven's Neunte wurde in Paris meisterlich aufgeführt, als sie in Deutschland noch so gut wie unbekannt war; ebenso bildete sich jetzt um Wagner ein Kreis begeisterter Männer, welche die hervorragende Bedeutung seines Genius errieten und sein künstlerisches Ziel zum mindesten ahnten. Es war ein kleiner Kreis; er zählte aber die besten Namen, und er brachte Wagner das entgegen, was er — ausser bei Liszt und Bülow — in Deutschland noch nicht gefunden hatte: Ehrfurcht. Wagner selber bezeugt das tiefe Verständnis dieser Ausländer: „Was meinen französischen Freunden aufgegangen war, und was meinen deutschen Kunstgenossen und Kunstkritikern nur als bespottenswerte Schimäre meines Hochmutes erkenntlich blieb, war in Wirklichkeit ein Kunstwerk, welches, indem es sich von der Oper, wie vom modernen Drama durchaus unter-

[1]) Ein einziges Beispiel der Striche, wie sie in Deutschland üblich sind: *Tristan und Isolde,* Akt II, König Marke: „Trotz Feind und Gefahr, die fürstliche Braut brachtest du mir dar: die kein Himmel erlöst, warum mir diese Hölle?"

schied, über diese sich dadurch erhob, dass es die vorzüglichsten Tendenzen derselben einzig zum Ziele führte und in eine idealisch freie Einheit verband" (VII, 382). Schon im Jahre 1853 hatte die bekannte Schriftstellerin Komtesse Gasparin geschrieben: „Es wird ein Tag kommen — wann, das weiss ich nicht — wo Wagner als unbestrittener Herrscher über Deutschland und auch über Frankreich thronen wird. Diese Morgenröte werden wir vielleicht nicht mehr erleben; gleichviel! wenn wir sie nur von weitem begrüsst haben!" Man lese die begeisterten Aufsätze des grossen Dichters Charles Baudelaire und höre diesen literarischen Puristen strengster Obervanz, diesen Schüler Théophile Gautier's überall auf die *„admirable beauté littéraire"* bei Wagner aufmerksam machen. Wie treffend erkennt Baudelaire die nahe Verwandtschaft zwischen Wagner und den grossen Dramatikern Griechenlands, zugleich aber, dass Wagner nicht — wie Gluck — in dem Wahn einer Renaissance des Alten lebt, sondern im Gegenteil der Schöpfer einer neuen Form ist, der Künstler einer gärenden Zukunft.[1]) Will man ein Beispiel des mehr musikalischen und sozusagen „theatralischen" Verständnisses, so lese man die Aufsätze des Arztes Gasperini, die später in Buchform gesammelt erschienen sind (1866). Einen wunderbar ergreifenden und ganz intuitiven Blick in die Seele des deutschen Meisters tat Champfleury[2]): seine kleine Schrift *Richard Wagner* (1860) sagt auf vierzehn knappen Seiten so viel Wahres und Tiefes, dass sie eine ganze „Wagnerbibliothek" ersetzen kann. Frédéric Villot, der Konservator der kaiserlichen Museen, hat meines Wissens nicht über Wagner geschrieben; er besass aber eine so erstaunlich genaue Kenntnis von Wagner's Werken — Dichtung und Musik — dass er bald sein vertrauter Freund und Ratgeber wurde; an ihn ist die berühmte Schrift *Zukunftsmusik* gerichtet. Nuitter, der bekannte Textdichter, erwarb sich grosse Verdienste um die Übersetzung des *Tannhäuser,* ebenso der arme, früh verstorbene Edouard Roche. Blicken wir in diesem Kreise weiter umher, so

[1]) Man findet Baudelaire's Aufsätze über Wagner in dem dritten Band seiner *Oeuvres complètes.*

[2]) Champfleury war Dichter, Maler und Bildhauer. Er starb vor wenigen Jahren als künstlerischer Direktor der grossen Porzellanmanufaktur in Sèvres.

treffen wir berühmte Dichter, wie Auguste Vacquerie und Barbey d'Aurevilly, Künstler, wie Bataille und Morin, Schriftsteller von Bedeutung, wie Léon Leroy und Charles de Lorbac, Politiker, wie Émile Ollivier, Jules Ferry und Challemel Lacour (den Übersetzer von *Tristan und Isolde* ins Französische); auch Journalisten ersten Ranges sehen wir für Wagner mannhaft eintreten: Théophile Gautier, Ernest Reyer, Catulle Mendès, namentlich aber den berühmten und gefürchteten Kritiker des *Journal des Débats* Jules Janin, der für die Herren vom Jockey-Klub ein neues Wappen vorschlug: „*Un sifflet sur champ de gueules hurlantes, et pour exergue: Asinus ad lyram!*" — Namen zu häufen hat keinen Zweck; es musste nur dasjenige mit Bestimmtheit bezeichnet werden, was diese Pariser Episode zu einem Ereignis von bleibender Bedeutung in Wagner's Leben gestempelt hat, und das war nicht die Jämmerlichkeit der durch Albert Wolff, die Brüder Lindau, David und ähnliche Geister betriebenen Verhinderung der Tannhäuseraufführung, sondern die begeisterte Anerkennung jener Elite von wirklich bedeutenden, unabhängigen, echt französischen Männern.

Noch einen Namen muss ich aber aus diesen Pariser Jahren nennen. Eine edle Frau, Marie von Muchanoff, geb. Gräfin Nesselrode, seit langem eine begeisterte Anhängerin des Meisters und damals in Paris ansässig, knüpfte bei den Traditionen der treuen Züricher Freunde wieder an und kam dem Meister in einem jener Augenblicke zu Hilfe, wo nur die bedingungslose Opferwilligkeit helfen kann — in diesem Fall eine um so hochherzigere Tat, als Frau von Muchanoff selber nicht wohlhabend war. Gewiss hat die Freundin ihre gute Tat — die sie sorgfältig verheimlichte — nicht als ein dargebrachtes Opfer, sondern als ein kostbares Vorrecht betrachtet; ihr Name verdient es aber, in das goldene Buch der wahrhaft Treuen eingezeichnet zu werden. Gerade aus Paris schrieb Wagner von sich, er sei „ein Mensch, der weithin geliebt und bewundert, aber um dessen eigentliches Dasein sich kein Mensch kümmere".[1]) Frau Marie von Muchanoff trifft dieser Vorwurf nicht; sie hat sich um das Dasein des Meisters „gekümmert". Die treu ergebene Freundin starb leider wenige Jahre später; Bayreuth hat sie

[1]) Unveröffentlichter Brief im Besitz von M. Alfred Bovet.

nicht erlebt; sie hat aber — wie die Gräfin Gasparin sagte — „diese Morgenröte von weitem begrüsst". In Paris begegnete Wagner auch der Baronin Malwida von Meysenbug, der bekannten Verfasserin der *Memoiren einer Idealistin,* die er schon 1855 flüchtig in London kennen gelernt hatte und die fortan eine seiner geschätztesten Freundinnen blieb.

Wien

Über die Wiener Jahre ist wenig, namentlich wenig Erfreuliches zu berichten. Mit der ihm eigenen Derbheit ruft einmal Beethoven — den die Wiener gern als einen der Ihrigen betrachteten — „Verflucht sey das Leben hier in der österreichischen Barbarey für mich!" Dieses eigentümliche Gemisch von südlichem Leichtsinn und nördlicher Schwerfälligkeit, in welchem weder die glänzende Begabung und der intuitive Formensinn des Lateiners noch die Tiefe und die Gediegenheit des Germanen anzutreffen sind, diese „österreichische Barbarei" lernte nun Wagner durch schmerzliche Erfahrungen kennen. Als er in Wien eintraf, hörte er zum erstenmal in seinem Leben seinen eigenen *Lohengrin.* Der Jubel des Publikums war während des ganzen Abends ein unbeschreiblicher; tiefgerührt dankte der Meister am Schlusse: „Lassen Sie mich den Zielen meiner Kunst nachstreben; ich bitte Sie, mich hierin zu unterstützen, indem Sie mir Ihre Gunst bewahren". Diese „wahrhaft ergreifende Aufnahme" war es, die Wagner zu seinen weiteren Wiener Unternehmungen bestimmte, wobei er dann erfahren musste, dass er in gar keinem Bruchteil des gesamten Publikums auch nur die geringste Unterstützung finden sollte; der Jubel war sich Selbstzweck gewesen; um die „Ziele Wagnerscher Kunst" kümmerte sich kein Mensch. Nicht dank der Begeisterung der Wiener, sondern dank dem Kunstsinn ungarischer Magnaten und böhmischen Feudaladels hatte Beethoven seinen Lebensunterhalt in Wien finden können; diese Traditionen hatten sich aber inzwischen längst verloren, und ausserdem war Wagner's Kunst kein Boden für das Mäcenatentum: sie bedurfte eines Volkes — oder eines Königs. Hier aber fand Wagner weder Volk noch König. Mit Ausnahme einiger echt deutschen Männer aus bürgerlichen Kreisen lebte er in Wien ganz isoliert; seine erhabenen „Kunstziele" musste er allein und ohne jegliche Unterstützung gegen eine der korruptesten Theater-

wirtschaften von Europa und gegen eine Presse durchzusetzen versuchen, die moralisch auf der selben Höhe wie diese Theaterwirtschaft stand, dabei aber zielbewusster und geschickter verfuhr.

Die Drangsale dieser Zeit drehen sich alle um eine projektierte Aufführung von *Tristan und Isolde,* die schliesslich gar nicht stattfand. Da *Lohengrin, Tannhäuser* und *Der Fliegende Holländer* sich in Wien als Zug- und Kassenstücke bewährt hatten, griff die Direktion der Kaiserlichen Oper gern nach Wagner's neustem Werk. Sobald sie aber einsah, welche grosse Aufgabe sie sich selbst gestellt hatte; sobald sie gewahrte, welchen Grad der künstlerischen Vollkommenheit der Verfasser von dieser Aufführung forderte: da hatte sie nur die eine Sorge, sich aus den eingegangenen Verpflichtungen herauszuwinden. Einer, der die Erlebnisse dieser Wiener Jahre Tag für Tag geteilt hat, bezeugt: „Unfähigkeit der Leitung, Sänger-Intriguen, journalistische Diatriben, Disziplinlosigkeit und Unverlässlichkeit massgebender Faktoren vereinigen sich zu einem stets sich erneuenden Angriff auf die Nerven des gemarterten Komponisten. — Wagner wurde mit Versprechungen in illoyalster Weise hingehalten. Im ersten Jahre waren es stets Nachrichten von Anders (des Tenors) unmittelbar zu erwartender Genesung, später verfehlte Engagements und Unterhandlungen mit Sängern, an deren Brauchbarkeit für solche Aufgaben ernster Urteilende nicht denken konnten, welche zur Beruhigung des Komponisten zu dienen hatten. Ihre klare Aufgabe, einen der Titelrolle gewachsenen Sänger zu erwerben, konnte und wollte die Direktion nicht erkennen. Das dem Komponisten gegebene Wort wurde buchstabenweise zurückgezogen. Es gab schon damals einen Künstler, welchem die Schöpfung dieser Rolle zu einer Herzenssache geworden war; er beherrschte sie in- und auswendig: Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Wagner hatte ihn der Wiener Direktion bezeichnet und sein Engagement dringend gewünscht. Sein Wunsch wurde nicht berücksichtigt. . . . ." [1])

Ich glaube nicht, dass es in Wagner's ganzem Leben eine zweite so jämmerliche, elende, geistig und künstlerisch so trostlos öde und nichtige Zeit wie diese Jahre in Wien gibt. Was hatte denn der grosse Erfolg seiner Konzerte in Wien, Prag,

[1]) Gustav Schönaich, in einer Reihe von Aufsätzen im *Wiener Tagblatt,* 1892.

Petersburg, Moskau für einen Richard Wagner zu bedeuten? Sie verschafften ihm Geld, weiter nichts. — Wagner's „sybaritisches Leben" in seinem Häuschen in Penzing bei Wien hat den Zeitungen von jeher unerschöpflichen Stoff zu moralischer Entrüstung gegen den grossen Dichter gegeben. Man spricht von Seide und Samt, von Champagnergelagen und dergleichen. Sollten diese Berichte einer tatsächlichen Grundlage nicht entbehren, so würden wir hierin höchstens einen weiteren Beleg für das Gesagte finden. In seinem schweigenden Asyl der Schweiz hatte der einsame, verlassene Künstler auf die Alpen hinausblicken können, sie sprachen ihm Trost zu; in Paris durfte er sich durch die bewundernde Freundschaft der hervorragendsten Geister für alle erlittene Unbill entschädigt fühlen; später — in München — konnte die treubewährte Freundschaft seines Königs und die Liebe seines Schnorr ihm alles ersetzen; in Wien aber, in der Hauptstadt der „wirklichen Frivolität", wie Wagner es später nannte, hier gab es gar nichts — gar keinen Trost, gar keine edle Ablenkung, gar kein „Asyl" für das arme gemarterte Herz des fast an den Rand der äussersten Verzweiflung getriebenen Genies, gar nichts — ausser eben Frivolität. Möglich ist es, dass der Meister zu dem Rate seines Lieblingsdichters Hafis gegriffen hat. Grund genug hatte er, um mit diesem zu wünschen:

„dass
Mir die triste Leuchte, die ich hasse,
Mir die Lampe der Vernunft erblasse".

Der geistige und moralische Sumpf seiner Umgebung würde sich in dieser Verzweiflung widerspiegeln. Wie dem auch sein mag, der schöpferische Drang in seiner Seele erlahmte nicht, und um die Arbeit an seinem bereits begonnenen erhabenen Werk *Die Meistersinger* fortsetzen zu können, bedurfte er einer andern Atmosphäre; er entfloh aus Wien.

Aus der Unzahl der am ersten Tage so laut jubelnden Wiener ragt eine einzige wirklich sympathische Gestalt hervor, die des Doktors Standthartner (später Primararzt am Wiener Allgemeinen Krankenhaus) Nichts ist in Wagner's Leben schöner als diese Freundschaften, die eine nach der anderen, wachgerufen durch die Zaubermacht seiner Kunst und seiner Persönlichkeit, entstehen und sich — ausnahmslos — als unerschütterlich fest und

treu bis in den Tod bewähren. Auch Standthartner hat manches für und durch seinen grossen Freund durchzumachen gehabt; seine Treue hat aber nie gewankt, ebensowenig wie Wagner's Dankbarkeit jemals verblasste. Über dieses Verhältnis, „welches nur der Tod zerrissen hat", sagt Dr. Standthartner's Stiefsohn: „Von Wagner's herzenswarmem und treuem Festhalten an wahren Freunden legt es das schönste und unwiderleglichste Zeugnis ab."[1]) Auch Peter Cornelius, der sich damals in Wien aufhielt, und Tausig haben sich während dieser traurigen Jahre als treu ergebene Freunde bewährt.

Noch eine schwere Prüfung musste Wagner bestehen, ehe er unsere hässliche Grossstadtwelt fliehen und sich in die herrliche Welt seiner eigenen Phantasie sollte zurückziehen können, um dort solche Werke wie die *Meistersinger, Siegfried* und *Götterdämmerung* für die Menschheit zu schaffen. Denn die neunzehn Monate in München — vom Mai 1864 bis zum Dezember 1865 — wenn auch in allem und jedem der genaue Gegensatz zu den Jahren in Wien, sind doch eine tragische Zeit. Zwar wurde die materielle Not gehoben; für einen Geist wie Wagner gewann aber die künstlerische Not hierdurch nur an Boden; sein Genuss war nicht Haben, sondern Geben; „das bisschen Luxus, das er brauchte, war die Welt ihm schuldig", so hatte er schon früher gemeint; nahm man ihm nun die Sorge um das tägliche Brot, gab man ihm das „bisschen Luxus", so kannte er nur eine einzige verzehrende Not: der Welt zu geben, was er ihr schuldig sich wähnte, sein ganzes künstlerisches Können, alles, was er so klar erblickte und was er — aber er allein — sofort ins Leben zu rufen vermochte, sobald man ihm freie Hand gewährte. Schon bei Gelegenheit von Aufführungen in Zürich unter den ärmlichsten Bedingungen hatte Wagner „eine grosse Meinung von seinem Geschicke, das Unmögliche möglich zu machen", bekommen; jetzt sollten ihm aber alle Mittel zur Verfügung gestellt werden. Das Ziel konnte nicht zweifelhaft sein: auf der einen Seite eine gänzliche Umgestaltung des modernen Operntheaters und auf der anderen die Offenbarung eines neuen, ungeahnten Kunstwerkes, des Wort-Tondramas. Das intensiv

[1]) Gustav Schönaich, in den vorhin angeführten Aufsätzen.

„Praktische", das sogar die Anerkennung seiner Feinde erzwang, und dazu seine damals schon fast fünfzigjährige Bühnenerfahrung liessen Wagner die Mittel und Wege, sein Ziel zu erreichen, sofort richtig erkennen: vollkommene Aufführungen mit den schon vorhandenen Mitteln sollten zunächst zeigen, was sich bei einem wirklich ernsten, idealen Kunststreben, verbunden mit der strengsten fachmännischen Beherrschung der Kunstmittel, erreichen lässt; sie sollten namentlich das Publikum erziehen, ihm den Unterschied zwischen Kunst und Afterkunst durch das Beispiel fühlbar machen; inzwischen sollte aber in München eine deutsche Musikschule nach neuen Prinzipien gegründet werden, um die deutschen Künstler — sowohl die Instrumentisten wie die Sänger — durch eine technisch festere Grundlage und geistig gehaltvollere Ausbildung der Lösung neuer Aufgaben zuzuführen; schliesslich sollte ein Festspielhaus errichtet werden, welches nicht nur die offenkundigen Fehler unserer missgeborenen Opernhäuser — die weder fürs Sehen noch fürs Hören erdacht scheinen — zu beseitigen, sondern überhaupt das Problem des „Theaters" in neuer, den neuen Bedingungen genau entsprechender Weise zu lösen gesucht hätte. Mit rastloser Energie ging Wagner ans Werk. Die Zeitungen, die hier wie überall mit unerhörter Heftigkeit und Gemeinheit über den grossen Mann herfielen, wussten wiederum viel von seinen „ausgesucht sybaritischen Ansprüchen" zu erzählen; die Augsburger Allgemeine meinte: „Ein orientalischer Grandseigneur dürfte sich nicht scheuen, dauernd in Wagner's Behausung einzukehren." Jedenfalls wäre diesem orientalischen Grandseigneur vor dem Anblick eines so enormen Fleisses der Atem ausgegangen! Denn was Wagner in dieser kurzen Spanne Zeit geleistet hat, ist einfach fabelhaft. Von den vorhin aufgezählten, so weit ausgreifenden Plänen war einiges bereits vollbracht, alles übrige aber auf dem Wege der Vollendung, als Wagner vor seinen Feinden weichen und auf Wunsch des Königs München nach so wenigen Monaten plötzlich verlassen musste. Nach schönen, einleitenden Versuchen mit dem *Fliegenden Holländer* und *Tannhäuser* hatte (am 10. Juni 1865) die ewig denkwürdige Aufführung von *Tristan und Isolde* — das erste Bühnenfestspiel — stattgefunden; am 31. März 1865 hatte Wagner dem König bereits seinen umfangreichen Bericht über eine in München zu

errichtende deutsche Musikschule überreicht,[1]) und im April hatte die Kommission, die mit der Durchführung dieses Planes betraut war, ihre Arbeiten begonnen; Gottfried Semper, der genialste Architekt des 19. Jahrhunderts und einer von Wagner's ältesten Freunden, war auch schon in München eingetroffen; der König hatte ihn mit dem Bau eines monumentalen Festspielhauses beauftragt, und, um keine Zeit zu verlieren, war die vorläufige Adaptation eines anderen Gebäudes als provisorischer Notbehelf während des Baues vereinbart worden. — Nebenbei muss aber erwähnt werden, dass hiermit Wagner's Tätigkeit im Laufe dieser kurzen Monate noch lange nicht erschöpft war: schon 1864 erschien eine seiner wichtigsten Schriften, *Über Staat und Religion,* von der Nietzsche so richtig sagt, „sie erzwinge sich ein stilles innerliches, andächtiges Zuschauen, wie es sich beim Auftun kostbarer Schreine geziemt"; bald darauf entstand aus der selben weltentrückten Stimmung der erste ausführliche Entwurf des Dramas *Parsifal,* und inzwischen rückte die Partitur der *Meistersinger* rüstig weiter. Das sind die Leistungen, auf die Wagner hinweisen kann, wenn gefragt wird, ob er das Vertrauen seines königlichen Gönners gerechtfertigt und das des bayerischen Volkes verdient habe. Sehen wir aber von dem eigenen Kunstschaffen des Meisters ab und fragen wir uns nun, was von seinem ganzen übrigen Wirken in München — seinem Wirken für die Welt, mit der Welt und in der Welt — übrig geblieben sei, so müssen wir gestehen: gar nichts. Was die Dresdener Jahre im kleinen gewesen, das waren die Münchener Monate im grossen: die leitenden Faktoren unserer Gesellschaft zeigten nicht das geringste Verständnis, sie durchkreuzten alle Pläne des Meisters; Adel und Bürger, Hof, Presse und Plebs, alles bekannte sich zur Mittelmässigkeit gegen das Genie und rief einstimmig: „Steiniget ihn!" Selbst der Monarch musste der Gewalt weichen. Der Bau des Festspielhauses wurde hintertrieben, die Musikschule (im Sinne Wagner's) vereitelt, die Aufführung des *Tristan* (und die 1868 unter ziemlich ähnlichen Bedingungen veranstaltete der *Meistersinger*) blieb ein vereinzeltes Vorkommnis, eine Art *monstrum per excessum* inmitten unserer Opernwirtschaft, für das Theaterleben Deutschlands ein-

[1]) Diese Schrift, die einen Markstein in der Geschichte der deutschen Musik bildet, ist in die *Gesammelten Schriften* aufgenommen worden, Bd. VIII.

flusslos, totgeboren. Darum ist diese Münchener Zeit eine der bittersten Erfahrungen in Wagner's Leben; hier wurden die hochgespanntesten und berechtigtesten Hoffnungen betrogen; hier spielte sich der dritte und letzte Akt in der Tragödie „Paris-Wien-München" ab.

Den wahren, positiven Gewinn dieser Zeit trug aber trotzdem einzig der vertriebene Meister davon. Der Welt hatte er mit Aufopferung aller seiner Kräfte dienen wollen: die Welt wies seine Dienste barsch zurück; er aber empfing den Lohn des wahrhaft Selbstlosen: was er anderen zu Glück und zu Ruhm hatte erschaffen wollen, das erwuchs ihm selber zu Ruhm und Glück. Die Kabalen und der Hass hatten die Freundschaft des Königs für Wagner nur fester geschmiedet; unter dem Schutz dieses erhabenen Freundes sollte der vertriebene Meister in gänzlicher Weltabgeschiedenheit die glücklichsten, friedlichsten Jahre seines Lebens geniessen; vom „idealen Volkstheater" wollten die Münchener nichts wissen [1]): dafür sollte der schmählich Verkannte in Bayreuth das Festspielhaus zu seinem ewigen Ruhm erbauen. Abgesehen jedoch von den kostbaren Gaben, welche die Zukunft erst reifen sollte, rettete Wagner aus den Trümmern dieser für Deutschland so unrühmlichen Jahre nur zwei — aber ebenfalls kostbare — Besitztümer: die Liebe Ludwig's II. und die Erfahrungen bei der Aufführung des *Tristan*.

König Ludwig

Für die Gestaltung von Wagner's Leben war König Ludwig von ähnlicher Bedeutung wie Schopenhauer. Schopenhauer hatte dem Meister „die Begriffe zu seinen Anschauungen geliefert", d. h. dasjenige, was einzig ihm auf philosophischem

[1]) Damit das nicht geleugnet wird — heute, wo die Münchener mit Neid auf Bayreuth blicken — zwei kurze Zitate: die Augsburger Allg. Ztg. schreibt am 25. Januar 1867: „Nun wird auch die Ausführung des idealen Volkstheaters noch mehr betrieben werden. Wir sind mit vielen Sach verständigen der Ansicht, dass mit dem ersten Steine der Grundstein zu einer Ruine gelegt würde." Am 19. Februar 1869 schreibt die selbe Zeitung: „Wir müssten wahrlich den Tag preisen, an welchem R. Wagner samt seinen Freunden wirklich „gestürzt" unserer guten treuen Stadt München und ganz Bayern den Rücken kehren würde." Ich wähle mit Absicht Zitate aus der Zeit *nach* dem Krieg von 1866 und aus einer Zeit, wo Wagner schon lange nicht mehr in München wohnte; es sind nicht mehr die pöbelhaften Angriffe aus 1865 auf seine Person, sondern hier kommt die ruhige, überlegte Meinung der vornehmsten Zeitung Bayerns und der „Sachverständigen!" zum Ausdruck.

Gebiet fehlte, und dadurch hatte Schopenhauer ihm Ruhe nach dem Sturm, die Sicherheit des gefestigten Besitzes und die Möglichkeit, weiter auszubauen, gegeben. Durch König Ludwig erlangte Wagner die materielle Kraft, sein Kunstideal, wenn auch nicht voll zu verwirklichen, doch so deutlich im Beispiel hinzustellen, dass sein Ziel klar offenbart wurde. Der Meister selber war hinfort dem „wüsten Spiel auf Vorteil und Gefahr" nicht mehr überlassen; ein starker Arm schützte ihn vor dem grimmen Heer der Philister, dieser „gemeinen, feigen, schlaffen und dabei grausamen Gewohnheitsmenschen" (L. 96); und indem er ihn beschützte, wurde der König in ganz analogem Sinn wie Schopenhauer zu seinem Mitarbeiter, zu einem entscheidenden Bestandteil von Wagner's eigenem Leben. Dass der Meister seinen *Nibelungenring,* seine *Meistersinger,* seinen *Parsifal* vollenden konnte, das verdanken wir dem König Ludwig; dass er diese Werke zur Aufführung bringen konnte, ebenfalls; das Bayreuther Festspielhaus, in welchem Wagner's ganzes künstlerisches Dasein sich in ein Symbol konzentriert hat, ist zugleich ein Denkmal zum Ruhme dieses erhabenen Monarchen. Was der Tat Ludwig's II. ihre volle Bedeutung verleiht, ist, dass es sich bei ihm durchaus nicht um das übliche „Kunstprotegieren" handelte, welches Monarchen als eine Pflicht ihres Standes betrachten; es war auch keine Musikschwärmerei, wie die Fama zu behaupten beliebte. König Ludwig war vielmehr ein durch seine Beanlagung den grössten Künstlern nahe verwandter Geist. Der erste Eindruck Wagnerscher Musik hatte ihn sofort veranlasst, Wagner's Schriften gründlich zu studieren, und weit entfernt, das Demokratisch-sozialistische, Umstürzlerische darin zu finden, das einem Grafen Beust die blosse Betretung des sächsischen Bodens durch ihren Verfasser staatsgefährlich erscheinen liess, hatte dieser stolzeste Fürst ein ganz „königliches" Ideal in ihnen entdeckt. Ohne Wagner je gesehen zu haben, fasste er eine tiefe, glühende — und wie die Zukunft bewies — unerschütterliche Liebe zu dem Manne, der *Lohengrin* geschaffen und *Eine Mitteilung an meine Freunde* geschrieben hatte. Nicht weil er für ihn „schwärmte", sondern weil er seine hervorragende Bedeutung erkannt hatte, berief König Ludwig Wagner nach München. Vielleicht war dieser Fürst überhaupt der allererste Mann, der ganz genau gewusst hat, *wer* Wagner

war und *was* er wollte. „Er kennt und weiss alles von mir und versteht mich wie meine eigene Seele..... Er ist sich ganz bewusst, wer ich bin, und wessen ich bedarf: nicht ein Wort hatte ich wegen meiner Stellung zu verlieren", schrieb der Meister im Mai 1864.[1]) Von Liszt — dem einzigen, der sonst zu dieser Zeit in Betracht käme — kann ein derartiges Verständnis für Wagner's Ziele nicht behauptet werden. Liszt war ein so grosser Künstler, das ein einziges Werk genügte, ihm Wagner's künstlerische Bedeutung zu offenbaren; nirgends sehen wir ihn aber auf seines grossen Freundes Kunstlehre, auf seine Ansichten über die Stellung der Kunst in der modernen Gesellschaft, über Regeneration usw. eingehen; ohne Zweifel hatte er wenig oder keine Sympathie dafür. Der Meister selbst bezeugt es: „In meinem Denken begreift mich Liszt nicht, mein Handeln ist ihm durchaus zuwider" (U. 44). Liszt's Treue und Liebe verdient um so mehr Anerkennung; wollten wir aber die Bedeutung des Wortes „Freund" auf den beschränken, der einen „wie die eigene Seele versteht", so ist König Ludwig gewiss der erste und fast der einzige Freund Wagner's. Ja, wie Wagner in einer Rede vom Jahre 1872 sagte: „Was dieser König mir ist, geht über mein Dasein weit hinaus, das, was er in mir und mit mir gefördert, stellt eine Zukunft dar, die uns in weiten Kreisen betrifft, die weit über das hinausgeht, was man unter bürgerlichem und staatlichem Leben versteht; eine hohe geistige Kultur, ein Ansatz zu dem Höchsten, was einer Nation bestimmt ist, das drückt sich in dem wunderbaren Verhältnis aus, von dem ich hier rede."

Man hat versucht — und man fährt noch heute fort — von dem schönen Verhältnis, das zwischen dem König und Wagner bestand, ein vollkommen gefälschtes Bild zu geben. Die Freundschaft des Königs sei „nicht aufrichtig" gewesen; der König habe einen Charakter „ohne jede Hingebung" besessen; Wagner aber habe seine Stellung zu politischen Zwecken missbrauchen wollen usw. usw. Schon dass diese Erzählungen und Beschuldigungen sich widersprechen, sollte ihre Nichtigkeit dartun. Verschiedene ernste Memoiren der letzten Jahre haben aber dazu gedient, die alten Fabeln wieder auf-

[1]) Briefe an Frau Wille.

zufrischen. Der eine Erzähler behauptet, Wagner habe „eine nationale, auf den Anschluss an Preussen gegründete Politik" getrieben, der andere sagt, er sei „voll Widerwillen gegen Preussen" gewesen, und so geht es weiter. Der Anspruch, auf „persönlichen Erinnerungen" zu beruhen, verleiht diesen verschiedenen Märchen nicht das geringste Gewicht; denn die „Erinnerungen" von Leuten, die über die wahren Vorgänge schon damals nur sehr fragmentarisch unterrichtet waren und denen jede Kompetenz zu ihrer richtigen Beurteilung abging, können doch nicht durch die Zeit an Wert gewinnen. Es ist ein eigentümliches Vorurteil, Geschwätz, das fünfzig Jahre im Keller eines nicht sehr hellen Verstandes gelegen hat, nunmehr als wertvollen Beitrag zur Geschichte zu betrachten. Wein mag durch Alter an Gehalt gewinnen, „Erinnerungen" aber nicht! Wirkliche, echte Dokumente über diese tragische Münchener Zeit werden später noch zur Veröffentlichung gelangen. Wir bedürfen ihrer jedoch nicht im mindesten, um das Verhältnis zwischen dem König und dem Meister richtig zu beurteilen und die Nichtigkeit des Ammenmärchens von dem politischen Intriganten Wagner darzutun. Was den König anbetrifft, so hat er durch zwanzig Jahre unwandelbarer Treue und steter Opferwilligkeit seine „Aufrichtigkeit" und seine „Hingebung" bewiesen; von Wagner besitzen wir aber schon genug gedruckte Briefe aus jenen Jahren — ganz abgesehen von seinen Schriften — so dass wir über sein Verhalten genau unterrichtet sind. Und da finden wir bestätigt, was wir auch ohne diese Briefe hätten vermuten müssen. Da König Ludwig nicht allein Wagner's Musik bewunderte, sondern ihn selber liebte und verehrte, wie er nie einen andern Menschen geliebt und verehrt hat; da der König in Wagner einen Geist erkannte, der seine ganze Umgebung und seine ganze Zeit überragte: so war es unvermeidlich, dass der Künstler Einfluss auf den Monarchen ausübte, er mochte es wollen oder nicht. Wir brauchen hier gar nicht an tatsächliche Ratschläge zu denken, noch weniger an politische Kombinationen; die blosse Gegenwart eines solchen Mannes beeinflusst jeden Gedanken. Und sehen wir Wagner (nach seiner Abreise aus München) solche Worte wie die folgenden schreiben: „Die Zeit der Prüfung ist für den König da; er wird sie bestehen. Sehen Sie ihn erstarken, dann rufen Sie mit mir: Heil

Deutschland!“[1]) — so wissen wir, nach welcher Richtung dieser schweigende Einfluss sich fühlbar machte. Ebenso natürlich wie die Liebe des Königs zu Wagner war nun der Hass, den die Mächtigen am Hofe gegen ihn empfanden, ein Hass, der gerade dadurch genährt wurde, dass Wagner jedem Versuch, seine Stellung zur Beeinflussung des Königs zu missbrauchen, die gebührende Zurückweisung erteilte. In welche unerträgliche Lage der Meister hierdurch bald geriet, beweisen uns seine Briefe; zugleich beweisen sie uns, wie erlogen die Berichte über seinen „politischen Ehrgeiz“ sind. Schon 1864, wenige Monate nach seinem ersten Eintreffen in München, sehen wir ihn voller böser Vorahnungen; sein scharfer Geist hatte bald durchschaut, dass er sich hier in einer *situation sans issue* befand. „Seit meiner verheissungsvollen Berufung nach München entging es mir keinen Augenblick, dass der Boden, auf welchem ich zur Verwirklichung ungemeiner Kunsttendenzen gestellt war, nicht mir und diesen Tendenzen gehören könne“, berichtet Wagner Band VIII, S. 254. Was sollte er aber tun? In einem ergreifenden Brief vom Februar 1865, in welchem er seine Sehnsucht nach Ruhe und Abgeschiedenheit ausspricht, fährt Wagner fort: „Nun muss ich schaudern, wenn ich, nur an meine Ruhe denkend, mich in die hierfür gedeihlichen Schranken zurückziehen will, um *ihn* — seiner Umgebung zu überlassen. Mir bangt es in tiefer Seele, und ich frage meinen Dämon: warum mir dieser Kelch? Warum da, wo ich Ruhe und ungestörte Arbeitsmusse suchte, in eine Verantwortlichkeit verwickelt werden, in welcher das Heil eines himmlisch begabten Menschen, vielleicht das Wohl eines Landes, in meine Hände gelegt ist? Wie hier mein Herz retten? Wie dann noch Künstler sein sollen? — Ihm fehlt jeder Mann, der ihm nötig wäre! .... Meine Sehnsucht nach der letzten Ruhe ist unsäglich: mein Herz kann diese Schwindel nicht mehr ertragen!“[2]) Im März 1865 schreibt Wagner an Roeckel: „Ich sehne mich nur fort — in einen schönen Winkel Italiens — fremd — als Lazzaroni — meine armen Nerven zu pflegen: aber wie kann ich diesen jungen König verlassen, in seiner scheusslichen Umgebung, mit

[1]) Brief vom 24. Dezember 1865 an G. Wittmer *(Musikalisches Wochenblatt,* 1894, S. 226).

[2]) Brief an Frau Wille vom 26. Februar 1865.

seinem Herzen wunderbar an mich gekettet? — So steht es! Was werde ich sollen, was werde ich können? — Das frage ich mich, und weiss noch keine Antwort; kein Mensch auch kann sie mir geben! Ich bin zu müde!" (R. 83.) Andere Briefe (aus 1866) bezeugen, wie schmerzlich der König von Wagner's Entschluss, sich nicht wieder in München niederzulassen, betroffen ward. Der König hatte nur eine vorübergehende Entfernung im Sinne gehabt und beschwor den Meister zurückzukehren; dieser war aber nicht dazu zu bestimmen; er schreibt: „Es kostete mich in betreff der Gefühle, welche in mir hier niederzukämpfen waren, grosse mühevolle Not, bei meinem Entschlusse zu verharren, und dem herrlichen jungen Manne dies anzukündigen. Doch — wird es nun dabei bleiben."[1]) Dass Wagner ein einiges starkes Deutschland herbeisehnte, das unterliegt, wie gesagt, keinem Zweifel; in diesem selben Briefe schreibt er: „Dies eine wird mir immer klarer — mit Deutschlands Wiedergeburt und Gedeihen steht und fällt das Ideal meiner Kunst: nur in jenem kann dieses gedeihen!" und im Juni 1866 schreibt er an Graf Enzenberg: „Nur das Deutschland, das wir lieben und wollen, kann mein Ideal verwirklichen helfen."[2]) Ganz unzweifelhaft wird auch dieses Deutsche, welchem König Ludwig nicht allein in Wagner's Schriften, sondern in seinem ganzen Wirken und Wesen überall begegnete, von bestimmendem Einfluss gewesen sein in den kritischen Tagen, die jetzt bald Deutschlands Schicksal entscheiden sollten.[3]) Um diesen Einfluss auszuüben, brauchte Wagner aber keine Verschwörungen anzuzetteln, sondern nur das zu sein, was er war: ein deutscher Dichter und Denker; wer ihn verstand, stand auch unter seinem Einfluss. Das war bei König Ludwig der Fall.

Auf diesen Gegenstand sah ich mich gezwungen, näher einzugehen. Die namenlosen Verunglimpfungen, die Wagner's Person und Charakter von den Zeitungen zu erdulden hatten, können wir mit gebührender Verachtung der Vergessenheit preisgeben;

[1]) Brief an Julius Fröbel vom 11. April 1866, Luzern *(Vom Fels zum Meer,* 1894/95, Heft 1).

[2]) *Allgemeine Musikzeitung,* 1885, S. 460.

[3]) Dass König Ludwig im Verlaufe des Sommers und Herbstes 1870 sich mehr als einmal plötzlich in Triebschen einfand, wird von zuverlässigster Seite behauptet.

das Verhältnis zwischen ihm und dem König dürfen wir aber nicht entstellen und fälschen lassen; denn hier stehen ganz andere Interessen auf dem Spiele — „historische Lügen“ führen ein gefeites Leben, und gar mancher, der hier den Künstler verleumdet, hat nichts anderes im Sinne als den König zu schmähen.

Tristan und Isolde

Über die Aufführung von *Tristan und Isolde* am 10. Juni 1865 — „so wundervoll wie nie etwas erlebt wurde“, sagt Wagner — kann ich hier Ausführlicheres nicht berichten; nur die grosse Bedeutung dieser Aufführung in Wagner's Leben muss ich hervorheben. Es war für ihn die erste Gelegenheit, das, was er immer über den Wert der Vollkommenheit einer theatralischen Leistung und der ausserordentlichen Stimmung einer festlichen, nicht im „Repertoire“ stets wiederkehrenden künstlerischen Darbietung gelehrt hatte, praktisch auf die Probe zu stellen; ausserdem war es die erste Aufführung eines Kunstwerkes aus seiner vollen Reife, aus jener zweiten Lebenshälfte, in der er „mit Bewusstsein“ eine neue dramatische Form, das Worttondrama, schuf. In der Einladung, die der Meister zu diesen Aufführungen verschickte, heisst es: „Diese Aufführungen ..... sollen als Kunstfeste betrachtet werden, zu welchen ich von nah und fern die Freunde meiner Kunst einladen darf: sie werden demnach dem Charakter der gewöhnlichen Theateraufführungen entrückt und treten aus der üblichen Beziehung zwischen dem Theater und dem Publikum heraus ..... es handelt sich diesmal nicht um Gefallen oder Nichtgefallen, dieses wunderliche moderne Theaterhazardspiel, sondern einzig darum, ob künstlerische Aufgaben, wie die von mir in diesem Werke gestellten, zu lösen sind, auf welche Weise sie zu lösen sind, und ob es sich der Mühe verlohne, sie zu lösen? Dass mit der letzten Frage nicht gemeint sein kann, zu erfahren, ob mit dergleichen Aufführungen viel Geld zu machen sein könnte (denn dieses ist der Sinn des heutigen Gefallens oder Nichtgefallens im Theater), sondern lediglich, ob mit Werken der vorliegenden Art durch vorzügliche Aufführungen die erwartete richtige Wirkung auf das gebildete menschliche Gemüt überhaupt zu ermöglichen ist, dies wäre hier zu betonen: dass es sich also zunächst um die Lösung reiner Kunstprobleme handle .....“ Diese Aufführung war folglich eine entscheidende Tat; mag auch das grosse Publikum ihre Bedeutung nicht

verstanden haben, gleichviel; das eigentliche Publikum war hier der Meister selber. Der Tag der Hauptprobe (der 11. Mai 1865) ist ein Hauptdatum in Wagner's Leben; die Leitung des Orchesters lag von Beginn an in den Händen Hans von Bülow's; jetzt zog sich der Meister, der in den vorangehenden zahlreichen Proben alles bis ins letzte Detail bestimmt hatte, auch von der Bühne zurück und erlebte sein Werk aus dem Hintergrund einer Loge. Das war der Lohn für den ganzen Jammer dieser Münchener Zeit, aus dem immer wieder sonst einzig die Todessehnsucht als Erlösung vor ihm auftauchte. Zugleich war es — wie bei diesem Charakter nicht anders möglich — eine Anspornung zur Bewältigung neuer Aufgaben. Jetzt konnte er mit Siegesgewissheit an die Gründung der Festspiele gehen.

Bei Gelegenheit dieser Münchener Aufführung verdienen zwei Männer eine besondere Erwähnung: Hans von Bülow und Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Hans von Bülow war auf Wagner's Wunsch nach München berufen worden. Bezüglich der Partitur zu *Tristan und Isolde* bezeugte Wagner, Bülow habe „seine Intentionen bis in ihre zartesten Nüancen in sich aufgenommen", und er nennt ihn sein künstlerisches „zweites Ich". Schnorr von Carolsfeld war der grösste Sänger, den Deutschland je besessen hat, nicht weil seine Stimme die aller anderen übertroffen hätte, sondern weil er ein wirklich genialer Künstler war, der nach des Meisters Urteil einem Kean und einem Ludwig Devrient getrost an die Seite gestellt werden darf. „Mit der Erkenntnis der unsäglichen Bedeutung Schnorr's für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungsfrühling in mein Leben", schreibt Wagner. Und von dem Tode dieses Einzigen — kaum einen Monat nach der Aufführung des *Tristan* erfolgt — sagt er: „Was ich durch seinen jähen Tod verlor, ist, in einem gewissen Sinne, unermesslich, wie die Begabung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor ich, wie ich mich damals ausdrückte, den grossen Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen angewiesen war." Hier ist nichts hinzuzufügen.

Während dieser Wanderjahre (1859—1865) trat kein Stillstand in Wagner's künstlerischem Schaffen ein; an welchen

Werken er arbeitete, habe ich gelegentlich erwähnt; sehr bezeichnend ist es aber, dass in dieser stürmischen Zeit nichts vollendet wurde.

Am 10. Dezember 1865 verliess Wagner München und begab sich nach der Schweiz; wenige Wochen später mietete er ein in der Nähe von Luzern auf einer Landzunge am Vierwaldstättersee isoliert gelegenes Haus, Hof Triebschen. Nur einmal noch (im Sommer 1868) hat Wagner ein Werk in München aufgeführt, *Die Meistersinger;* sonst hat er diese Stadt möglichst gemieden; die bald folgenden Aufführungen von *Rheingold* und *Die Walküre* fanden ohne sein Zutun statt.

---

3. (1866—1872)

Wagner's zweite Ehe

Das Glück hat keine „Geschichte". Die sechs Jahre, die Wagner in Triebschen verlebte — vom Frühjahr 1866 bis zum Frühjahr 1872 — dürfen wir als die glücklichsten seines ganzen Lebens betrachten, aber auch in einem gewissen Sinn als die ereignislosesten. Vollkommenes Glück ist mit Kindheit und Unschuld verwandt; nur abseits vom unerbittlichen Kampf ums Dasein ist es denkbar; ebenso wie das Kind trägt es aber einen Panzer, eine undurchdringliche Hülle — es kann nicht erspäht und erforscht und gefingert werden. Was hier vorgeht, ist ein Geheimnis. Wie Wagner früher von Weber gesagt hatte: man empfindet hier das Bedürfnis, den grossen Mann „den Augen der Bewunderung zu entziehen, um ihn den Armen der Liebe zuzuführen" (II, 62). Wer einen tiefen Blick in des Meisters Herz zu dieser Zeit tun will, der lausche seinem *Siegfriedidyll;* in Wagner's Autobiographie ist diese Musik ein vielsagendes Blatt. Man rufe sich auch die vorangegangenen dreissig Jahre seines Lebens ins Gedächtnis zurück: 1836 war Wagner in Magdeburg, im Frühjahr fand jene unselige Aufführung des Liebesverbotes statt; dann kam Königsberg und die leichtsinnige Ehe, aus welcher so viel Bitterkeit und Not entspringen sollte, Riga mit seiner dumpfen Philisteratmosphäre, die Not in Paris, die Vernichtung einer Hoffnung nach der anderen in Dresden, die langen Jahre der Verbannung „im klanglosen Asyl", zuletzt

der verzweifelte und erfolglose Kampf des Guten gegen das Schlechte in Paris, Wien und München — und jetzt auf einmal Ruhe und Frieden: dem Meister zur Seite eine Lebensgenossin, würdig und fähig, ihn für alle Unbill des Schicksals zu trösten, zugleich die mächtigste Stütze seiner künstlerischen Lebensaufgabe — und in ihren Armen ein Sohn! „Einen wunderbar schönen und kräftigen Sohn, den ich kühn „Siegfried" nennen konnte: der gedeiht nun mit meinem Werke, und gibt mir ein neues langes Leben, das endlich einen Sinn gefunden hat."[1])

Hiermit ist das bedeutendste Ereignis dieser Zeit genannt: Wagner's zweite Ehe. Des Meisters erste Frau, Wilhelmina Planer, war am 27. Januar 1866 gestorben. Schon seit mehreren Jahren hatte sie sich nach ihrer Vaterstadt Dresden zurückgezogen. Die bedenkliche Verschlimmerung eines schon alten Herzleidens machte sie unfähig, das Leben beständiger Aufregung mit ihrem Gatten weiter zu teilen; namentlich das Tannhäuserjahr in Paris hatte der Armen die letzten Kräfte geraubt. Und jetzt, gerade in dem Augenblick, wo Jahre der Ruhe beginnen sollten, Jahre des Glückes, die der vielgeprüften Dulderin wahrlich zu gönnen waren, da starb sie. Frau Wilhelmine Wagner war eine gute, treue und mutige Frau; alle, die sie kannten, bezeugen es; sie hatte auch, wie die Bauern sagen, „soviel Verstand, wie der Mensch braucht". Sie gehörte aber zu der weitverbreiteten Klasse der „zweidimensionalen" Menschen: die Moral makellos, der Verstand gesund, aber gar keine Tiefe, weder im Herzen noch im Kopf. Gewiss hielt es nicht leicht, eine Frau zu finden, die intellektuell imstande gewesen wäre, Wagner's Ziele zu begreifen; der leidenschaftliche, unerschütterliche Glaube aber, den das Weib so verschwenderisch, so gegen alle bessere Einsicht dem weiht, den es liebt — der hätte wahrlich einem Richard Wagner zuteil werden sollen. Solchen Frauen ist er ja oft im Leben begegnet. „Mit Frauenherzen ist es meiner Kunst immer noch ganz gut gegangen", schreibt Wagner an Uhlig, „und das kommt doch wahrscheinlich daher, dass bei aller herrschenden Gemeinheit es den Frauen doch immer noch am schwierigsten fällt, ihre Seelen so gründlich verledern zu lassen, als dies unsrer staatsbürgerlichen Männer-

[1]) Brief an Frau Wille vom 25. Juni 1870.

welt zu so voller Genüge gelungen ist. Die Frauen sind eben die Musik des Lebens: sie nehmen alles offener und unbedingter in sich auf, um es durch ihr Mitgefühl zu verschönen" (U. 19). Unglücklicherweise machte seine eigene Frau eine Ausnahme; sie besass nicht jene „Genialität des Herzens", die eine so schöne Zierde ihres Geschlechtes ist. Eine musterhafte Hausfrau am Rocken und Spinnrad, verschönerte sie nicht Wagner's Leidensweg durch Mitgefühl, durch instinktives Verständnis für seine fernen Ziele; im Gegenteil, der erste Widerstand, auf den er immer stiess, war sie. In seinem so schwierigen Verhältnis zur Welt war sie gewissermassen der Feind im eigenen Lager. „Ich bringe ja keine Versöhnung mit der Nichtswürdigkeit, sondern den unbarmherzigsten Krieg", ruft der Verbannte aus; seine Frau wollte dagegen Versöhnung; sie hätte gern gesehen, dass er überall nachgebe; weder sein Genie noch die Hoheit seines Charakters waren ihr offenbar. Gewiss hing sie an Wagner mit der Treue eines guten Weibes; sie glaubte aber nicht an ihn; damit ist alles gesagt. Die gütige Liebe und Geduld, die der Meister dreissig Jahre dieser Frau gegenüber bewährt hat, ist ein schöner und edler Zug in seinem Leben. Selbst in der Not der Züricher Jahre hat er ihre Eltern regelmässig unterstützt; niemandem gestattete er, auch nur ein Wort des Tadels gegen seine „Minna" auszusprechen. Wie vorzüglich sie sich während des ersten Pariser Aufenthaltes benahm, habe ich ja schon früher gebührend hervorgehoben. Dass aber diese „eigensinnige Heirat" (wie er sie selber nennt) Wagner nicht allein in äusseres Elend stürzte, sondern vor allem die Quelle einer täglichen, stündlichen Marter werden musste, ist klar. Nur selten kommt ein Wort hiervon über seine Lippen; wenn es aber geschieht, so lässt es uns einen Abgrund des Schmerzes erblicken. So z. B., wenn er 1852 an Liszt schreibt, er *müsse* ihm die Erlaubnis, nach Weimar zu kommen, erwirken: „Ich fände ein Element der Anregung, des Reizes für meinen künstlerischen Lebenszustand: vielleicht klänge mir auch da oder dort ein Wort der Liebe entgegen — aber so — hier?? Hier muss ich in allerkürzester Zeit verderben . . . . ." (L. I, 199); und wiederum an Uhlig, er gäbe „all' seine Kunst für ein rückhaltlos liebendes Weib hin" (U. 147).

Ein andres Mal hatte nun Wagner an Liszt geschrieben: „Ach liebster, liebster, einzigster Franz! Gib mir ein Herz, einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, dass mich ganz fasste — wie wenig würde ich dann nötig haben von dieser Welt“ (L. II, 19). Und dieses Herz, diesen Geist, dieses Gemüt, die erhielt er jetzt; das war das Glück der Jahre in Triebschen, das Lebensglück, auf das er so lange gewartet hatte, und — wunderbarerweise — Franz Liszt war es in der Tat, der es ihm schenkte! Cosima Liszt, die Tochter des Freundes, in dessen Herzen seine Kunst vor zwanzig Jahren eine erste „Heimat“ gefunden hatte, wurde Wagner's Gattin. Drei Menschen — und nur drei — haben im Leben Richard Wagner's eine so entscheidende Rolle gespielt, dass, wenn einer oder der andere gefehlt hätte, dieses Leben eine wesentlich andere Gestaltung hätte erhalten müssen; das sind: Franz Liszt, König Ludwig und Cosima Liszt; alle übrigen, selbst die bedeutendsten, sind nebensächlich; nebensächlich, meine ich, im Verhältnis zu der Grösse von Wagner's Zielen und zu der noch ganz unabsehbaren Bedeutung seiner Errungenschaften für die deutsche Kunst. Das allergrösste Talent füllt da immer nur einen Platz aus, den ein anderes ein wenig besser oder ein wenig schlechter ausgefüllt hätte; jene drei Gestalten dagegen sind wirkliche Säulen, auf denen des Meisters Lebenswerk ruht. Namentlich von der letzten gilt dies; denn ihr war es vorbehalten, des Meisters Werk auch über seinen Tod hinaus zu retten. Ob wir ohne Cosima Liszt Festspiele überhaupt erlebt hätten, ist wohl fraglich; jedenfalls aber wären sie nach 1883 verschwunden, und somit wäre die grosse Tat von „Bayreuth“ fast ebenso einflusslos verhallt wie *Tristan* in München; es braucht eben viel Zeit, ehe eine solche Tat Boden fasst und umgestaltend auf die Empfindung von ganzen Völkern zu wirken beginnt. Nur eine jedoch war befähigt, das Werk von Bayreuth fortzusetzen. Aber auch in einem anderen, allerentscheidendsten Sinne hatte sie das Lebenswerk des Meister befestigen helfen: sie hatte ihm einen Sohn geboren: „Er gedeiht nun mit meinem Werke, und gibt mir ein neues, langes Leben“. — Über die geistige Bedeutung dieser grossen Frau will ich nur Wagner's eigenes Urteil zitieren: „Sie ist eine ganz unerhört seltsam begabte Frau,

Liszt's wunderbares Ebenbild, nur intellektuell über ihm stehend".[1]) Als der Meister jene Worte schrieb, war seine zukünftige Gattin die Gemahlin Hans von Bülow's; ihren Herzensheroismus bewies sie, indem sie der klar empfundenen, höheren Pflicht folgte. — Auch hier will ich Wagner's eigene Worte anführen: „In mein Asyl flüchtete sich seitdem auch diejenige, welche zu bezeugen hatte, dass mir wohl zu helfen sei, und das Axiom so manches meiner Freunde — mir sei nicht zu helfen — unrichtig war. Sie wusste, dass mir zu helfen sei, und hat mir geholfen: sie hat jeder Schmach getrotzt und jede Verdammung über sich genommen."[2]) Inzwischen ist aber die „Verdammung" der Ehrfurcht und der Bewunderung gewichen; denn selbst der Blödeste muss einsehen, dass hier ein höheres Schicksal waltete und eine heilige Pflicht zu erfüllen war.

Schöpferische Tätigkeit

Während dieser stillen Jahre in Triebschen entwickelte Wagner wie früher in Zürich eine schier unglaubliche schöpferische Produktivität. Ein Zeuge aus jener Zeit berichtet, der Meister habe gewöhnlich von acht Uhr früh bis fünf Uhr abends ununterbrochen gearbeitet. Hier komponierte er den grössten Teil der *Meistersinger* und vollendete das Werk; er vollendete ebenfalls *Siegfried* und komponierte fast das ganze gewaltige Werk *Götterdämmerung.* Zugleich entfaltete er wieder auf schriftstellerischem Gebiete eine grosse Tätigkeit; abgesehen von vielen kleineren Schriften entstanden jetzt drei seiner wichtigsten: *Über das Dirigieren, Über die Bestimmung der Oper* und — vor allem — *Beethoven.* Die letzte ist das metaphysisch Tiefste, was aus Wagner's Feder hervorgegangen ist: nicht auf dem Wege der Abstraktion, sondern an der Hand von Beethoven's Kunstschaffen ergründet hier der Künstler die Metaphysik der Musik, und indem er das tut, offenbart er uns das tiefste Wesen dieses gewaltigsten und unzugänglichsten Künstlers. Er besorgte ebenfalls eine zweite Auflage von *Oper und Drama.* Durch die Widmung dieser Schrift an Constantin Frantz, den bekannten deutschen Politiker, der — von Wagner's Züricher Schriften begeistert — ihm geschrieben hatte: „Ihr Untergang des Staates ist die Begründung meines deutschen

[1]) Brief an Frau Wille vom 9. September 1864.

[2]) Brief an Frau Wille vom 25. Juni 1870.

Reiches", stellte der Meister mit Bestimmtheit fest, welcher Sinn den politischen Bemerkungen in diesen Schriften beizulegen sei. Eine zweite Auflage seines *Judentums in der Musik* vermehrte er durch eine ausführliche Einleitung in Form eines Briefes an jene edle Freundin, Marie von Muchanoff, der er jetzt diese Schrift widmete. Noch in Triebschen begann er auch die Herausgabe seiner *Gesammelten Schriften und Dichtungen.*[1])

Dem stillen Glück von Triebschen — dem „Siegfriedidyll" — machte der deutsch-französische Krieg ein Ende. Auf „Deutschlands Wiedergeburt" hatte Wagner gewartet: „Nur das Deutschland, das wir lieben und wollen, kann mein Ideal verwirklichen helfen". Der siegreiche Krieg erschien dem Meister wie die Feuertaufe jener so lang ersehnten Wiedergeburt: die Wiederherstellung eines einigen Deutschlands, die Krönung eines deutschen Kaisers, sie verhiessen ihm das Deutschland, das er liebte und wollte. Mit Gedicht und Gesang begleitete er die Waffentaten des deutschen Heeres,[2]) und in trunkener Begeisterung rief er: Der Krieg von 1870

„Es strahlt der Menschheit Morgen;
Nun dämm're auf, du Göttertag!"

Jetzt trat die heiligste Pflicht an den Meister heran: die Summe und den Ertrag seines ganzen Lebens musste er dem neuerstandenen deutschen Volke widmen. Schon im November 1870, lange ehe der Krieg beendigt war, schreibt er: „Nach aussen will ich noch eines erreichen: die Aufführung meines Nibelungenwerkes, wie ich sie konzipiert habe". Es kam aber nicht bloss auf den Nibelungenring an, sondern vor allem auf die Erschaffung jener idealen, abseits von jedem kommerziellen Interessenkampf gelegenen deutschen Bühne sowie auf die Begründung jenes rein deutschen dramatischen Stils, nach welchem die grossen deutschen Dichter von jeher voll verzweiflungsvoller Sehnsucht ausgeschaut hatten. Jetzt endlich war der Augenblick gekommen, wo das Werk gelingen musste; indem er es

[1]) Bei dieser Gelegenheit sei der Name seines mutigen Verlegers E. W. Fritzsch in Leipzig ehrend genannt.

[2]) *Zum 25. August 1870, An das deutsche Heer vor Paris, Eine Kapitulation, Der Kaisermarsch* (mit dem Schlusschor: „Heil dem Kaiser, König Wilhelm!").

unternahm, zog Wagner nicht allein das Fazit seiner eigenen Kunst, sondern zugleich jener ganzen beispiellosen Entwickelung, welche die deutsche Kunst in den Werken ihrer Wortdichter und Tondichter seit über hundert Jahren vollbracht hatte. (Vergl. „Kunstlehre".) „Ich habe jetzt den im deutschen Geiste lange unerkannt vorbereiteten Bau nur zu enthüllen, indem ich von ihm die falsche Gewandung hinwegziehe, die bald wie ein zerlöcherter Schleier in den Lüften zerstieben und als dürftiger Fetzen sich im Dunste einer neuen reineren Kunstatmosphäre auflösen wird."[1]) Darum schreibt er auch in jenem vorhin angeführten Briefe: „Ich muss mich jetzt darauf richten, es zu einem hohen Alter zu bringen: das wird denn auch so manchem anderen zugut kommen."[2])

Wie immer bei Wagner's Unternehmungen ging alles fabelhaft rasch. Noch ehe Bayreuth endgültig als die Heimat der Festspiele festgestellt worden war, war schon in Triebschen der Bau des Festspielhauses in allen Einzelheiten bestimmt, ebenso die Bühnenmaschinerien; im Januar 1872 waren die letzten Schwierigkeiten betreffs des Bauplatzes in Bayreuth überwunden; Ende April siedelte die Familie von Triebschen nach Bayreuth über, und am 22. Mai 1872 fand die Grundsteinlegung des Festspielhauses statt.

---

4. (1872—1883)

Die Festspiele

Von nun an war Bayreuth Wagner's Heimat. Hier hatte nach fast vierzig Jahren ununterbrochenen Kampfes seine Kunst ein dauerndes Heim gefunden; der Mittelpunkt war fest gegründet, von wo aus ihr Segen — allem Widerstand zum Trotz — über ganz Deutschland und weit darüber hinweg strahlen sollte, gleichwie in der Eizelle um den befruchteten Kern die gestaltlose Masse sich nach und nach zu geformtem Lebensgebilde ansetzt. In seiner Rede bei der Grundsteinlegung sagte Wagner: „Dies ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er *von innen* baut"; recht „innen", nämlich im geographischen

[1]) Bericht an den deutschen Wagnerverein, Dezember 1871.

[2]) Brief vom 25. November 1870; siehe *Bayreuther Blätter*, Jahrg. 1894, S. 15.

Mittelpunkte Deutschlands, steht Bayreuth. Im Schatten seines Festspielhauses, hier, „wo sein Wähnen Frieden fand", erbaute sich der Meister auch sein eigenes Haus, Wahnfried; hier liegt er begraben.

Zur äusseren Übersicht dieser letzten Lebensjahre sind nur wenige Daten vonnöten; was sie erzählen, ist so trostlos traurig, dass es fast überflüssig wird, noch Weiteres zur Ergänzung hinzuzufügen. Im Mai 1872, an Wagner's neunundfünfzigstem Geburtstag, wurde der Grundstein zum Festspielhaus gelegt; Wagnervereine waren inzwischen überall entstanden, und ein „Patronat" sollte die Mittel zur Ausführung des Planes beschaffen; die ersten Festspiele waren auf 1874 festgesetzt; jedoch die Mittel flossen so spärlich ein, dass der Bau nur sehr langsam betrieben werden konnte und ohne höhere Intervention überhaupt hätte eingestellt werden müssen; endlich (1876) fanden die ersten deutschen Festspiele statt; das grosse Hauptwerk von Wagner's Leben, *Der Ring des Nibelungen,* „im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohltäters, des Königs Ludwig II. von Bayern, vollendet" (wie es in der Widmung heisst), gelangte dreimal zur Aufführung. Das Interesse für die Festspiele war aber auf einen so kleinen Kreis beschränkt geblieben, und die Presse hatte so wacker daran gearbeitet, alle noch schwankenden Kunstfreunde abzuschrecken, dass ein kolossales Defizit entstand, welches — da das angebliche „Patronat" sofort in alle Winde zerstoben war — auf Wagner's Schultern allein lasten blieb. Noch einmal rettete der „erhabene Wohltäter" seinen Freund vor dem äussersten Verderben. Im Jahre 1877 wurde ein zweites Patronat gegründet; dieses sollte vor allem die Errichtung der *Bayreuther Schule* anstreben und in Verbindung hiermit die periodische Wiederholung der Festspiele; da das Theater jetzt gebaut war, so waren die materiellen Erfordernisse nicht bedeutend. Es fiel aber alles womöglich noch kläglicher aus als das erstemal: die Schüler waren durch die Presse und durch das Verhalten der offiziellen musikalischen Kreise abgeschreckt, und Geld wurde in so verschwindend geringer Menge zur Verfügung gestellt, dass nichts damit anzufangen war. Ein kostbares Jahr um das andere verging; einsam sass im abgelegenen Bayreuth jener gewaltige Künstler, „desgleichen wir niemals

wieder sehen werden"; Deutschland hatte keine Verwendung für seinen grossen Sohn! Erst als Wagner's neues Werk, *Parsifal,* für die nächste Zukunft in Aussicht gestellt und somit die Neugier gereizt wurde, zeigte sich ein grösseres Interesse, wodurch sich aber deutlich dartat, wie wenig das Publikum die Festspielidee verstand. Mit Hilfe des im Laufe von sechs langen Jahren allmählich zusammengerafften geringen Kapitals — zu dem wiederum einzelne das meiste beigetragen hatten, an ihrer Spitze der grossmütige Hans von Bülow — konnte endlich 1882 der Meister seinen *Parsifal* inszenieren und zur Aufführung bringen. Obwohl finanziell nicht glänzend, war das Ergebnis dieser zweiten Festspiele doch ein solches, dass das Kapital nicht ganz verschlungen wurde, sondern ein „Festspielfonds" übrig blieb, der bis heute den Grundstock der Bayreuther Bühnenfestspiele bildet; und da auch ein Umschwung in der Gesinnung der Kunstliebenden ganz allmählich — aber doch deutlich — fühlbar zu werden begann, so konnte die Wiederholung der Festspiele für das folgende Jahr auch ohne Patronatverein (dessen Auflösung Wagner gewünscht hatte) angekündigt werden. Diese dritten Festspiele sollte der Meister aber nicht mehr erleben. Schien er auch geistig frisch wie vor fünfzig Jahren und körperlich rüstig und beweglich wie ein Jüngling, es hatten die Entbehrungen und Kämpfe eines ganzen Lebens den physischen Organismus doch dauernd beeinträchtigt; der tiefe Schmerz, sein endlich errungenes „Bayreuth" unverstanden zu sehen, trug dazu bei, sein Leben noch vor der Zeit, die ihm bestimmt schien, abzubrechen. Von 1879 an musste Wagner die Winter in Italien zubringen; dort starb er in Venedig den 13. Februar 1883 an einem Herzschlag. Sein Ende war seines Lebens würdig: mitten in der Arbeit ereilte ihn der Tod.

Die letzten Lebensjahre

Mit wohlüberlegter Absicht habe ich ein näheres Eingehen auf die Festspiel*idee* auf das letzte Kapitel verlegt; hier käme diese Darlegung zu früh; denn die Erfahrung hat genügend gezeigt, dass, wer Wagner's Ideen nicht kennt und das Wesentliche und Unterscheidende seines Kunstschaffens nicht erfasst hat, unfähig ist, die hier zugrunde liegende Absicht zu begreifen. Für einen solchen bleibt dieser Bau ein „Wagner-Theater", im besten Falle ein „Muster-Theater". Um Bayreuth zu verstehen, muss man eben mit Wagner's Weltanschauung

vertraut sein. Mit dieser einfachen Erinnerung habe ich aber schon auf das Tragische dieser letzten Lebensjahre hingewiesen. Wagner hatte gemeint, er brauche den im deutschen Geiste längst vorbereiteten Bau „nur zu enthüllen"; der siegreich heimgekehrte Deutsche dachte aber an ganz andere Dinge als an Kunst, und ganz besonders Wagner war ihm noch immer eine vollkommen fremde Erscheinung. Nur aus schlechten, verstümmelten, opernmässig zugestutzten Aufführungen seiner Werke[1]) kannte er ihn und aus den Berichten einer Presse, die selber gar nicht wusste, um was es sich handelte, und der als einziger Leitstern ihr instinktiver grenzenloser Hass gegen Wagner diente. Wagner's Schriften kannte der Deutsche fast gar nicht, und ohne den lebendigen Eindruck seiner Kunst — der echten natürlich, nicht der verfälschten — mussten sie den meisten ohnehin unverständlich bleiben. Diese Unwissenheit ist auch die einzige Erklärung und die einzige Entschuldigung für den wirklich schmachvollen Verlauf, den die Dinge in Bayreuth nahmen und der den Mann, der 1870 „Nun dämm're auf, du Göttertag!" gesungen hatte, dazu führte, Weihnachten 1879 bekennen zu müssen, das Hoffen sei ihm jetzt unmöglich geworden (X, 40).

Die Welt zeigt allgemein auf Wagner's letzte Lebensjahre wie auf ein unerhörtes Beispiel von Erfolg und Ruhm und Glück. Äusserlich hat sie nicht unrecht, auch in einem tieferen Sinne insofern nicht, als Wagner gewiss nicht umsonst gelebt und gelitten hat; um jenen Mittelpunkt seiner Kunst, Bayreuth, ziehen sich jetzt immer weitere Kreise. Soll jene Aussage dagegen für den Menschen Richard Wagner, der uns hier beschäftigt, gelten, so beweist sie nur eine gänzliche Unkenntnis dieses Mannes. Nie hat ein Mann gelebt, der sich aus dem, was wir unter „Ruhm" und „Erfolg" verstehen, so wenig machte. Einmal über das andere ruft er erzürnt aus: „Der Teufel hole all' ihren Ruhm und Ehren! ..... Ich will und mag nicht berühmt sein!" und immer wieder schilt er seine Freunde, die ihm von „Erfolgen" berichten: „Auf den sogena nten

[1]) Wagner schreibt an Liszt: „Mit grösster Bestimmtheit weiss ich, dass alle meine „Erfolge" sich auf schlechte, sehr schlechte Aufführungen von meinen Werken gründen: dass sie somit auf Missverständnissen beruhen, und dass mein öffentlicher Ruhm nicht eine taube Nuss wert ist" (L. II, 41).

Erfolg achte ich nicht!“ Ich weiss, manchem erscheint diese Verachtung von Ruhm, Erfolg und Ehren als der unerträglichste Hochmut; jedenfalls bildet sie einen hervorstechenden Zug in Wagner's Charakter. Bis an sein Ende blieb Wagner der ganz schlichte deutsche Mann. Begeistert für sein Vaterland, über alle Massen begeistert für seine Kunst, beseligt im Besitze einer Schöpferkraft, wie sie nur den Grössten aller Zeiten zu eigen ward, das Herz geschwellt vom Bewusstsein eines zum Feldherrn und Sieger geborenen Pfadfinders und Führers — war Wagner doch allen Hochmutes so gänzlich bar wie nur je ein bedeutender Mann. Für sich persönlich ersehnte er nur das eine: sich geliebt zu wissen. Als ihm zu seinem sechzigsten Geburtstag allerhand Ehrungen dargebracht wurden, zum Schluss eine Theatervorstellung „zum Besten hilfsbedürftiger Musiker“, erklärte Wagner, er sei der hilfsbedürftigste aller Musiker, denn er bedürfe wahrer Liebe. Und dass er nun — trotz alles sogenannten Erfolges und Ruhmes — in Wahrheit unverstanden, missverstanden blieb — sein Kunstideal verhöhnt, seine Person bis zuletzt dem boshaftesten Spott ausgesetzt — das war zweifelsohne für ein so weites, liebebedürftiges und zart empfindendes Herz ein Schmerz so gross, dass niemand ihn bis auf den Grund nachempfinden kann. Nur auf jenen höchsten Höhen des Denkers, wo die Welt und ihre Erbärmlichkeit vor dem Blicke verschwinden, nur in jenen tiefsten Falten des Herzens, wo die Liebe einzelner für den Undank eines ganzen Volkes entschädigt, konnte der Greis Trost finden. Der Liebe einzelner war er jetzt allerdings in reichem Masse teilhaftig. Die drei Grossen, Franz Liszt, König Ludwig und die edle Gefährtin seiner letzten Jahre, standen ihm bis zum Tode treu zur Seite. Sein Sohn wuchs hoffnungsvoll neben ihm auf. Von den Altersgenossen des Meisters war namentlich der Comte de Gobineau, der berühmte französische Diplomat, Künstler und Gelehrte, durch seine eigene hervorragende geistige Bedeutung befähigt, dem Meister ein wirklicher Freund zu sein (von ihm ist manche Anregung zu Wagner's letzten Schriften ausgegangen).[1]) Von

[1]) Die wichtigsten Schriften des Grafen Gobineau sind: *Essai sur l'inégalité des races humaines, Histoire des Perses, Religions et philosophies dans l'Asie centrale, Traité des écritures cunéiformes, Nouvelles Asiatiques,*

den Jüngeren will ich an dieser Stelle nur den frühverstorbenen Dichter und Denker Heinrich von Stein nennen; andere leben und wirken noch unter uns. Auch in den zahlreichen Wagnervereinen bekundete sich eine Begeisterung, die, wenngleich sie sich meist mehr auf Musikschwärmerei als auf wahre, tiefe Liebe zu Wagner gründete, dennoch das Mittel wurde, manchen tüchtigen Mann in nähere, erspriessliche Beziehungen zum Meister und zu seinen Zielen zu bringen. Vor allem aber schöpfte Wagner aus seinem „Vertrauen in den deutschen Geist" immer wieder Kraft zum Leben; er musste bisweilen bekennen, er hoffe nicht mehr, und doch, er verzweifelte nicht; mit dem Apostel Paulus hatte er gelernt, gegen die Hoffnung zu hoffen. Von seinen frühesten Äusserungen an bis zu seinen allerletzten begegnen wir immer wieder diesem „Vertrauen in den deutschen Geist"; dieses Vertrauen hatte jedoch eine noch weitere Bedeutung — es war ein Vertrauen in den Geist der Menschheit überhaupt. Schon 1848 hatte Wagner eine „vollkommene Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft" gefordert; einen Augenblick war er darum mit den politischen Revolutionären verwechselt worden; jener Gedanke hatte sich aber bei ihm immer mehr vertieft, je umfassender seine eigene Welterfahrung wurde und je vollkommener seine Absonderung aus allem politischen Getriebe erfolgte; jetzt legte er diese gereifte, praktische Weltanschauung in der Hauptschrift seiner allerletzten Lebensjahre nieder, *Religion und Kunst* (1880), von einer Anzahl kleinerer Schriften begleitet, die einzelne Fragen näher ins Auge fassen: *Was ist deutsch? Wollen wir hoffen? Heldentum und Christentum* und andere. Das Glaubensbekenntnis lautet: „Wir glauben an die Möglichkeit einer Regeneration, und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne" (X, 336). An anderer Stelle werde ich ausführlich auf diese Regenerationslehre zurückkommen; hier soll sie uns nur zu der richtigen Erkenntnis eines wichtigen Zuges in Wagner's Charakter verhelfen: seines felsenfesten *Glaubens*. Ohne diesen Glauben ist Wagner's ganzer Lebenslauf undenkbar. Der Glaube führte den unbe-

---

La Renaissance, usw. (Nachtrag. — Dank den Bemunungen des Herrn Professor Schemann sind inzwischen einige der wichtigsten Werke des Grafen Gobineau in deutscher Übersetzung erschienen.)

kannten, mittellosen deutschen Jüngling von Riga nach Paris; der Glaube hiess ihn in einsamer Verbannung ein Riesenwerk entwerfen und ausführen, von dem er wusste, keines unserer Theater würde es jemals aufführen; der Glaube liess ihn den Grundstein zum Bayreuther Festspielhaus legen, ohne dass irgendeine Aussicht, hinreichende Mittel zu erhalten, vorhanden gewesen wäre. — Ein solcher Glaube ist aber nicht bloss ein Glaube „an sich". Ist die Grundidee von Wagner's Regenerationslehre die, dass die Menschheit bestimmt sei, sich in Harmonie mit der Natur zu entwickeln, so liegt seinem eigenen trotzigen, siegesbewussten Glauben die Empfindung zugrunde, dass er selber — in seinem Lebenskampf, in den Erzeugnissen seines Genius — in Harmonie mit einer höheren Ordnung der Dinge handelte, dass er einer Vorsehung gehorchte. Darum dieses merkwürdige Gemisch von kindlicher Einfalt und souveräner Selbstbehauptung. Wagner war im gewöhnlichen Leben so unnachahmlich einfach und treuherzig, dass man oft geneigt gewesen wäre, ihm das Prädikat „bieder" beizulegen; plötzlich kam aber dann ein Leuchten über sein Antlitz, die Gesichtszüge verwandelten sich gleichsam, das Auge erglänzte, als erblicke es einen Engel Gottes leibhaftig; keiner konnte sich des Eindrucks erwehren, hier spräche eine höhere Eingebung, dieser Mann stände wirklich in irgend einer unerklärlichen Berührung mit einer uns sonst unzugänglichen transzendenten Welt. Der Glaube eines solchen Mannes — gleichviel ob dieser nach der üblichen Auffassung „gläubig" ist oder nicht — muss ein tiefreligiöser sein; es ist gar nicht anders möglich; denn er ist ja selber die beredteste und überzeugendste Kundgebung des Göttlichen in uns. Wir stehen vor den Werken eines Shakespeare, eines Beethoven, eines Wagner wie vor einem Wunder; Wagner aber bezeugt uns, dass er selber vor seinem eigenen vollendeten Kunstwerk „wie vor einem Rätsel" stand (R. 65). Dass diese religiöse Seite seines Wesens in dem abseits von der Welt lebenden Greise mehr zum Ausdruck kommen musste als in dem mitten durch das Kampfgewühl sich hindurchfechtenden Manne, ist einleuchtend. Es findet hier eine Art Verklärung statt. Über die Behauptung, Wagner sei erst im Alter „religiös" geworden, kann man aber nur lächeln; denn wenn er zu seiner sogenannten „revolutionären" Zeit über eine verkommene Kirche heftig herzog, so bewies er

gerade hierdurch seine tiefe „Religiosität": der heilige Franziskus und Luther und Savonarola hatten ähnlich gedacht. Bemerkenswert ist dagegen, wie aus diesem so scharf ausgeprägten Doppelwesen, aus dieser unmittelbaren Angehörigkeit zu einer anderen Welt eine Eigentümlichkeit alles wirklich genialen Kunstschaffens begreiflich wird: dass nämlich das eigentlich schöpferische Schaffen des Künstlers in einem nur sehr lockeren, ja meist in gar keinem Zusammenhang mit den äusseren Ereignissen seines Lebens steht. In den jämmerlichen Pariser und Wiener Jahren entsteht die Dichtung zu den *Meistersingern* und die Komposition der heitersten Szenen aus dem ersten Akt, die furchtbare Welttragik der *Götterdämmerung* dagegen während des friedlichen Idylls in Triebschen! Darum bin ich weit entfernt, *Parsifal,* das letzte grosse Werk des Meisters, mit diesen Eindrücken und Erlebnissen der letzten Lebensjahre in irgendeinen genetischen Zusammenhang bringen zu wollen. In den stillen Züricher Jahren war die Gestalt des „Mitleidsvollen" dem Meister erschienen; in München — zu der Zeit der Ränke und Kabalen, in dem Augenblick, als Wagner angeblich bestrebt war, die Regierung Bayerns an sich zu reissen! — war der ausführliche Entwurf des Dramas entstanden; ein Jahr vor des Meisters Tode war die Musik vollendet. Das dürfen wir aber wohl sagen: zur Vollendung dieses hehren, abgeklärten Werkes — das Wagner die Herzen selbst seiner geschworenen Feinde gewinnen sollte — bildeten diese letzten Jahre eine wundervolle, harmonische Umgebung: die Entfernung aus der Welt, das Glück reiner Liebe, das Leeren des Schmerzensbechers bis auf den letzten Tropfen! — Unter diesen Umständen wurde *Parsifal* vollendet und 1882 aufgeführt. Dieses letzte „Weltenglück" durfte der Meister erleben; er hörte noch den herrlichen Schlussgesang:

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!"

Bald darauf wurde auch ihm Erlösung; sein Wähnen fand Frieden, aber erst im Grabe.

Schlussbetrachtung

Blicke ich von hier auf die vorliegende Skizze von Richard Wagner's Lebensgang zurück, so sehe ich, dass sie sich ganz und

gar auf die innere Gestalt beschränkt und nach meinem Empfinden sich beschränken musste. Dem möglichen Vorwurf, dass ich Wagner nicht „geschildert" hätte, entgegne ich also, dass ich das nicht bezweckt habe. Der Deutsche baut „von innen" sagt Wagner. Ein Mann schildert sich selber am allerbesten — durch seinen Lebenslauf, durch seine Werke und Worte. Wenn es mir im Verlaufe dieses Buches gelingt, den Leser auf den Weg zu einer richtigen Erfassung des „Inneren" zu leiten, so muss sich nach und nach der wahre Richard Wagner in seiner Vorstellung beleben. Nur eines fehlt: die Physiognomie, in der sich diese Persönlichkeit widerspiegelte — eine Physiognomie, deren ausdrucksvolle Beweglichkeit für die Übertragung ins Unbewegliche durch den Malerpinsel oder die Photographie wenig geeignet war. Der Leser findet aber wenigstens in der illustrierten Ausgabe dieses Buches die besten Bilder des Meisters; ich bitte ihn, sie in dem Lichte jenes „Innern" zu betrachten. „Was mir am meisten in diesem mächtigen, von Energie trotzenden Antlitz auffiel, ausser dem fabelhaften Glanz der Augen und dem durchdringenden Blick, das war der Ausdruck unendlicher Güte, der um die Lippen schwebte und den kein Porträt erraten lässt", so schreibt eine Französin.[1]) Gewiss kann diese Physiognomie nur von einem ergründet werden, der das Herz schon kennt.

Über die Kritik habe ich mich schon in der allgemeinen Einleitung ausgesprochen. Licht verbreitet sich durch alle Weltenräume, Leben weckend, Schatten reicht nicht über seine eigenen Grenzen hinaus. Bei der Betrachtung eines Charakters hat es aber ausserdem mit den sogenannten „Fehlern" ein eigenes Bewenden: wenn z. B. gewisse schlimme Eigenschaften — wie bei Wagner seine masslose Heftigkeit — sich aus den edelsten Anlagen als notwendiges „*Concomitant*" ergeben — gewissermassen als die Kehrseite von hohen Tugenden — sind das dann „Fehler"? Eine Heftigkeit, die zu momentaner Ungerechtigkeit verleiten kann, steht und fällt ja mit dem Besitz von ungewöhnlicher Energie, gepaart mit einer exzessiven künstlerischen Empfänglichkeit; nimmt man die Vorzüge hinweg, so verschwindet auch der „Fehler", sonst nicht. Ähn-

[1]) Judith Gautier, „*Richard Wagner*".

liches gilt von der Verschwendungssucht, die man Wagner zum Vorwurf macht. Niemals findet man bei einem grossen Künstler Mass in solchen Dingen. Der Musiker von Genie, wenn er nur hört und nicht sieht, wie z. B. Beethoven, vernachlässigt sich in einem Grade, dass es fasst abstossend wirkt. Mozart dagegen, der Dramatiker, lebt sehr viel durch das Auge: „Grobe Wäsche ist das abscheulichste an einem Mannsbild", meint er; er „brennt vor Begierde, silberne Schuhschnallen zu besitzen"; ein roter Frack „kitzelt sein Herz ganz grausam"; wie teuer er ihm kommen wird, weiss er aber nicht, „weil ich nur die Schönheit davon in Betrachtung gezogen und nicht den Preis." — Was Schönheit und Pracht für einen Künstler bedeuten, versteht ein gewöhnlicher, stumpfsinniger Mensch ebensowenig, wie der Gelehrte in Schlafrock und Pantoffeln es begreift, dass Rubens nur in voller Gala und das Schwert an der Seite malen konnte. Oder sollen wir Fehler diejenigen Eigenschaften nennen, die dem Künstler hemmend in den Weg treten und häufig den Erfolg seiner Taten in empfindlichem Masse neutralisieren? Da wäre bei Wagner z. B. sein übertriebenes Dankbarkeitsgefühl zu nennen, wodurch er sich sein ganzes Leben lang Menschen verbunden wähnte, die ihm irgendeinen geringen Dienst geleistet hatten, oft nicht einmal aus lauteren Motiven; der Schaden, den solche verdächtige „Freunde", die er beizeiten energisch abzuschütteln nicht übers Herz bringen konnte, ihm verursacht haben, ist nicht leicht abzuschätzen. Nehme man übrigens das Wort, wie man wolle, ich bin völlig überzeugt, dass Wagner viele „Fehler" hatte. „Neben jenem deutschen Meister sind alle anderen Menschen ausgestopfte Puppen", berichtet ein Spanier über seine Begegnung mit Wagner; mit südlicher Übertreibung sagt er da etwas sehr Wahres: Wagner lebte intensiver als alle anderen; es war, als fliesse ein anderes, heisseres Blut in seinen Adern; gewiss wird ihm nichts Menschliches — auch nicht die menschlichen Schwächen — fremd geblieben sein. Ich glaube aber, diese Schwächen gehören zu jener „unausgesprochenen Schilderung"; sie ergeben sich von selbst, wenn man erst Wagner gut kennt. Ihn gut kennen kann man aber nur durch die *Liebe;* es gibt keinen anderen Weg. Darum habe ich auch einen so grossen Nachdruck auf Wagner's Leiden gelegt. Alle echte Liebe ist Mitleiden, lehrt der Denker. Und erst wenn

wir begreifen, wie unaufhörlich Wagner gelitten hat, wie seine Leiden durch die Selbstlosigkeit eines nur auf ideale — vielleicht ewig unerreichbare — Güter gerichteten Strebens verursacht waren, erst dann „taugt unser Auge, Wahres zu sehen“ (wie Tristan sagt), erst dann sind wir auf dem Wege zu der Erkenntnis, wer Wagner war. Wäre Wagner ein blosser Musiker gewesen, der nicht über seine Kunst hinausblickte, oder sogar ein blosser Neuerer auf dem Gebiete der Kunst, so hätte sein Ruhm ihm wohl genügen können; genau ebenso aber, wie in dem Künstler Wagner die Musik der geflügelte Pegasos ist, der den Poeten zu bisher unerreichten Höhen emporhebt, ebenso ist auch die Kunst Wagner's die machtvolle Stimme eines gewaltigen Menschen, dem „nichts Menschliches fremd geblieben ist“, eines Helden, der sich in das Kampfgewühl der gärenden Gesellschaft mutig hineinwirft, eines Reformators, der die Wege aus einer unheiligen in eine heilige Welt weist; die Kunst ist nach Wagner „der freundliche Lebensheiland“, zu diesem Glauben möchte er alle Menschen bekehren. — Ob man nun allen Lehren und Taten Wagner's beistimmt oder nicht, das ist eine untergeordnete Frage: zunächst genügt die Einsicht, dass sein Ziel ein so hohes, so reines war und dass er als kühner und edler Ritter dem einmal als wahr Erkannten unentwegt treu nachgestrebt hat.

Am Abend nach des Meisters Tode fand man den Gondoliere, der ihn gewöhnlich gefahren hatte, bitterlich weinend auf den Stufen des Palazzo Vendramin ausgestreckt; die dargebotenen Trostesworte wies er von sich: „Es war ein so guter Herr! einen so guten finde ich nicht wieder!“ Dreissig Jahre früher hatte Bülow geschrieben: „Aus aller Misère des Lebens taue und tauche ich auf in der Nähe dieses Grossen und Guten“. Der Künstler und der Gondoliere, beide verstanden Wagner, denn beide liebten ihn. Und so bin auch ich überzeugt, dass, Wagner zu kennen, weder die scharfsinnigste Kritik noch die begeistertste Bewunderung des Musikers und Dramatikers hinreicht: dieses grosse Herz kann nur das Herz voll erfassen.

ANHANG

Chronologische Tafel zur summarischen Übersicht von Richard Wagner's Lebensgang

Bei der Aufstellung dieser Tafel ist nicht Vollständigkeit, sondern im Gegenteil Vereinfachung und Übersichtlichkeit als Ziel angestrebt worden. Ausserdem wird das Leben hier mehr von aussen betrachtet: die Schriften (von denen ich einzig die wichtigsten genannt habe) sind z. B. nach dem Datum ihres Erscheinens verzeichnet worden, die Daten ihrer tatsächlichen Entstehung findet der Leser im Anhang zu Kapitel II; von den Kunstwerken habe ich im allgemeinen ebenfalls nur das Datum der ersten Aufführung genannt; die sehr verwickelten Angaben bezüglich ihrer Ausführung sind im Anhang zu Kapitel III verzeichnet.

Die Begründung der Einteilung in zwei Lebenshälften zu je vier Perioden ist in der Einleitung zu diesem Kapitel gegeben worden.

ERSTE LEBENSHÄLFTE

1.

1813. Richard Wagner wird am 22. Mai in Leipzig geboren.
Friedrich Wagner, der Vater Richard Wagner's, stirbt am 22. November.

1814. Richard Wagner's Mutter vermählt sich mit dem Schauspieler Ludwig Geyer. Die Familie übersiedelt nach Dresden.

1821. Ludwig Geyer stirbt am 30. September.

1823. Wagner tritt in die Kreuzschule ein.

1825. Wagner verfasst ein Preisgedicht auf den Tod eines Mitschülers; es ist das Erste, was von ihm im Druck erscheint.

1826. Wagner übersetzt als „Extra-Privatarbeit" drei ganze Gesänge der Odyssee.
Er erlernt das Englische, „um Shakespeare genau kennen zu lernen".
Er beginnt Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen zu entwerfen.

1827. Er beginnt eine zwei Jahre währende Arbeit an einem grossen Trauerspiel, „ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt“ (I, 8).
Übersiedelung nach Leipzig; Eintritt ins Nicolai-Gymnasium.
1829. (?) Wagner dichtet ein Schäferspiel, „Musik und Verse zugleich“.
Er geniesst den ersten musikalischen Unterricht.
1830. Wagner tritt in die Prima der Thomasschule ein.
Er komponiert für grosses Orchester. Aufführung seiner „Paukenschlag-Ouvertüre“ im Hoftheater am 24. Dezember.
1831. Wagner bezieht die Leipziger Universität.
Er studiert Kontrapunkt und Kompositionslehre bei Weinlig, dem Thomaskantor.
Erstes Erscheinen von Wagnerschen Kompositionen im Druck. (Eine Sonate und eine vierhändige Polonäse, beide für Klavier; bei Breitkopf.)
Wagner verfasst ein zweihändiges Arrangement von Beethoven's IX. Symphonie.
1832. Zu Raupach's Trauerspiel *König Enzio* wird im Leipziger Hoftheater eine eigens dafür verfasste Ouvertüre R. Wagner's gespielt.
Erste Aufführung einer Komposition Wagner's (D-moll-Ouvertüre) im Leipziger Gewandhaus.
Erste Aufführung einer Szene und Arie von Wagner auf dem Leipziger Hoftheater.
1833. Aufführung von Wagner's C-dur-Symphonie im Leipziger Gewandhaus am 10. Januar.

2.

1833. Wagner wird Chorrepetitor in Würzburg.
1834. Er vollendet am 1. Januar sein erstes grosses Bühnenwerk, *Die Feen*.
Annahme der *Feen* in Leipzig verweigert.
Wagner tritt zum erstenmal als Schriftsteller auf mit einem Aufsatz *Die deutsche Oper*, in welchem er darlegt, dass die Deutschen weder eine deutsche Oper noch ein deutsches Drama haben.
Er wird im Juli Musikdirektor am Stadttheater in Magdeburg.
1835. Adolf Wagner stirbt am 1. August.
1836. Einzige Aufführung von Wagner's *Liebesverbot* am 29.März in Magdeburg.
Nach der Auflösung der Magdeburger Truppe reist Wagner nach Königsberg, wo er bald darauf Musikdirektor am Stadttheater wird.
Vermählung mit Wilhelmine Planer am 24. November.
1837. Wagner wird im August Kapellmeister am Stadttheater in Riga.
Rosalie Wagner, des Meisters ältere Schwester, stirbt.
1839. Wagner reist Ende Juli mit seiner Frau zu Schiff über London nach Paris.

3.

1839. Ankunft in Paris am 18. September.
1840. } Die Novellenreihe *Das Ende eines deutschen Musikers in Paris* usw.
1841. } erscheint.
Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart.

4.

1842. Richard Wagner trifft am 7. April in Dresden ein, wo sein *Rienzi* zur Aufführung angenommen worden war.
Erste Aufführung des *Rienzi* am 20. Oktober.
1843. Erste Aufführung des *Fliegenden Holländers* am 2. Januar.
Ernennung Wagner's zum Königl. Sächsischen Kapellmeister am 1. Februar.
1844. Überführung der sterblichen Überreste Karl Maria von Weber's nach Dresden unter entscheidender Mitwirkung R. Wagner's.
1845. Erste Aufführung des *Tannhäuser* am 19. Oktober.
1846. Erste Aufführung der IX. Symphonie Beethoven's unter Wagner's Leitung.
1847. Erste Aufführung von Gluck's *Iphigenie in Aulis* mit der neuen Übersetzung und in der Bearbeitung Wagner's.
1848. Wagner's Mutter stirbt.
Politische Rede im Dresdener Vaterlandsverein am 14. Juni.
Der Nibelungenmythus als Entwurf zu einem Drama.
1848 und 49 erste nähere Berührung mit Franz Liszt infolge der Aufführung des *Tannhäuser* in Weimar.
1849. Aufstand in Dresden vom 5. bis zum 9. Mai.

ZWEITE LEBENSHÄLFTE

1.

1849. Beim Einzug der preussischen Truppen in Dresden begibt sich Wagner zu Liszt nach Weimar, wo er bis zum 25. Mai bleibt. Steckbrieflich verfolgt, flüchtet er nach Zürich, wo er sich nach kurzem Aufenthalt in Paris dauernd niederlässt.
Die Kunst und die Revolution erscheint bei O. Wigand im Herbst.
1850. *Das Kunstwerk der Zukunft* erscheint zu Beginn des Jahres, *Kunst und Klima* im April, *Das Judentum in der Musik* im Herbst.
Hans von Bülow dirigiert in Zürich unter Wagner's Anleitung.

1851. *Ein Theater in Zürich, Brief über die Goethestiftung* und andere kleinere Schriften erscheinen im Sommer, *Oper und Drama* im September, *Eine Mitteilung an meine Freunde* Ende Dezember.
Erste Aufführung von *Lohengrin* durch Liszt in Weimar am 28. August.
Inangriffnahme der neuen Nibelungendichtung im Herbst.
1852. Dichtung des *Ringes dès Nibelungen.*
1853. Die Dichtung *Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend,* erscheint im Januar in fünfzig Exemplaren „zum Zwecke einer vertrauten Mitteilung an Freunde".
Komposition des *Ringes* im November begonnen.
1854. Wagner liest Schopenhauer's *Welt als Wille und Vorstellung.*
1855. Aufenthalt von vier Monaten in London zur Leitung der Philharmonischen Konzerte.
1857. Unterbrechung in der Komposition des *Nibelungenringes. Tristan und Isolde* gedichtet und Komposition begonnen.
1858. Wagner verlässt Zürich im August und reist nach Venedig.
1859. Vom März ab weilt der Meister in Luzern, wo er Anfang August *Tristan* vollendet.

2.

1859. Übersiedelung nach Paris im September.
Die Dichtung zu *Tristan und Isolde* erscheint.
1860. Grosse Wagner-Konzerte in Paris.
Die Partitur zu *Tristan und Isolde* erscheint.
1861. Drei Aufführungen von *Tannhäuser* in der Grossen Oper zu Paris am 13., 18. und 24. März.
Am 15. Mai hört Wagner zum ersten Male seinen *Lohengrin.*
1862. Wagner verlässt Paris im Februar und lässt sich nach mehrmonatigem Aufenthalt in Biebrich in Wien nieder. Er begegnet Schnorr von Carolsfeld.
Die Dichtung zu den *Meistersingern* erscheint.
1863. Erste öffentliche Ausgabe der Dichtung zum *Ring des Nibelungen.*
Siebenundsiebzig Proben zu *Tristan* an der Wiener Hofoper, ohne dass das Werk zur Aufführung gekommen wäre.
Grosse Konzertreisen nach Petersburg, Prag, Pest usw.
1864. Wiener Heim aufgegeben.
Berufung Wagner's nach München durch König Ludwig II. Die Botschaft trifft den Meister am 4. Mai.
Über Staat und Religion.
1865. Aufführung von *Tristan und Isolde:* Hauptprobe am 11. Mai, erste öffentliche Aufführung am 10. Juni.
Bericht über eine in München zu errichtende Musikschule.
Schnorr von Carolsfeld stirbt am 21. Juli.
Wagner verlässt München am 10. Dezember.

3.

1866. Wilhelmine Wagner, des Meisters erste Gattin, stirbt am 25. Januar
Wagner mietet Hof Triebschen bei Luzern.
Komposition der *Meistersinger.*

1867. Komposition der *Meistersinger* im Herbst vollendet.

1868. Erste Aufführung der *Meistersinger von Nürnberg* am 21. Juni in München.
Deutsche Kunst und deutsche Politik erscheint im Juni.

1869. Erste Aufführung des *Rheingoldes* (ohne Wagner's Beteiligung und gegen seinen Wunsch) in München.
Siegfried Wagner geboren am 6. Juni aus der Ehe mit Cosima Liszt.
Über das Dirigieren; die zweite Auflage des *Judentums in der Musik.*

1870. *Beethoven* erscheint im Dezember; zweite Auflage noch vor Ende des Monats.
Siegfried-Idyll geschrieben.
Erste Aufführung der *Walküre* in München (gegen des Meisters Wunsch).

1871. Reisen zur Bestimmung eines Ortes für die Festspiele. Zweimaliger Aufenthalt in Bayreuth.
Über die Bestimmung der Oper, Vortrag, gehalten in der Akademie der Künste zu Berlin.
R. Wagner's *Gesammelte Schriften und Dichtungen* beginnen bei Fritzsch zu erscheinen.
Begründung der ersten Wagnervereine.

4.

1872. Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses in Bayreuth am 22. Mai.
Über Schauspieler und Sänger und *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* erscheinen im Sommer.

1873. Der Hebebaum wird auf den Dachstuhl des Bühnenhauses am 2. August gestellt. — Bau von Wahnfried.

1874. Verzögerungen im Bau des Festspielhauses wegen Geldmangels.

1875. Im Sommer findet in dem noch immer unvollendeten Festspielhause eine Reihe von Vorproben zu den Festspielen statt.

1876. Die ersten Bayreuther Bühnenfestspiele. — Dreimalige Aufführung des *Ringes des Nibelungen.* — Beginn der Proben am 3. Juni; Schluss der Festspiele am 30. August.

1877. Wagner dirigiert in London im Mai grosse Konzerte, um Geld zur Deckung des Defizits der Festspiele aufzubringen.
Die Dichtung des *Parsifal* erscheint.

1878. Viele Aufsätze in den im Januar begründeten *Bayreuther Blättern,* u. a.: *Was ist Deutsch?, Modern, Publikum und Popularität.*

1879. *Wollen wir hoffen?, Über das Dichten und Komponieren, Über die Anwendung der Musik auf das Drama, Über die Vivisektion* und andere Aufsätze in den *Bayreuther Blättern.*

1880. Vom Januar bis zum Herbst Aufenthalt in Italien zur Erholung nach bedenklicher Erkrankung.

Religion und Kunst erscheint im Oktoberheft der *Bayreuther Blätter.*

1881. Ausführungen zu *Religion und Kunst* erscheinen in den *Bayreuther Blättern.*

Im November Abreise nach Palermo.

1882. Vollendung des *Parsifal* in Palermo am 13. Januar.

Die zweiten Bühnenfestspiele in Bayreuth, sechzehn Aufführungen des *Parsifal,* vom 26. Juli bis zum 29. August.

Im September zum Winteraufenthalt nach Venedig.

1883. Am 31. Januar die letzte vollendete Schrift *(Brief an Heinrich von Stein)* zur Einführung in dessen „Helden und Welt".

Am 11. Februar Beginn einer letzten Ausführung zu Religion und Kunst: *Über das Weibliche im Menschlichen.*

Am 13. Februar zu Mittag jäher Tod.

ZWEITES KAPITEL

RICHARD WAGNER'S SCHRIFTEN UND LEHREN

Wenn man von Schriften, wie von Handlungen, nicht mit einer liebevollen Teilnahme, nicht mit einem gewissen parteiischen Enthusiasmus spricht, so bleibt so wenig daran, dass es der Rede nicht wert ist.

Goethe

EINLEITUNG

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal
gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durch-
gedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.
Goethe

Der Künstler als Schriftsteller

Fast immer ist es das Symptom eines Hemmnisses, wenn der Künstler sein Schaffen unterbricht, um als reflektierender Autor vor die Welt zu treten. Je nachdem nun dieses Hemmnis ein äusserer Widerstand ist oder aber das Ringen entgegengesetzter Mächte im Innern des Künstlers selbst, wird es von der Welt mit grösserer oder geringerer Deutlichkeit als Hemmnis wahrgenommen werden.

Nach aussen hin muss sich beinahe jeder geniale Künstler wehren. Benvenuto Cellini benutzte hierzu Dolch und Gift; uns Modernen ist die Feder die natürliche Waffe. Allbekannte Beispiele bieten Goethe und Schiller, Mozart und Gluck.

Wie kräftig und rücksichtslos Goethe und Schiller sich gegen die Kritik verteidigten, die damals ebenso beschränkt-gehässig war wie heute noch so vielfach, das weiss ein jeder. Weniger allgemein bekannt ist die Tatsache, dass Wolfgang Amadeus Mozart, um seine Widersacher zu strafen und sich selbst zu unbestrittener Anerkennung zu verhelfen, sich mit der Absicht trug, ein Buch — *Musikalische Kritik* — zu schreiben (Brief an seinen Vater vom 28. Dezember 1782). Dass sein Vorhaben nicht zur Ausführung kam, bleibt ewig bedauerlich; denn aus seinen Briefen wissen wir, dass es ihm an ungewöhnlichem kritischen Scharfsinn nicht mangelte und dass seine Feder mit kaustischem Witz und seltener Rücksichtslosigkeit

vieles geisselte, was zu seiner Zeit gepriesen wurde und noch heute als rühmenswert gilt; ausserdem hätte diese Schrift jene lächerliche Fiktion von dem gedankenbaren Genie, das ähnlich wie der Vogel auf dem Zweige „ins Blaue hinein" musiziert, nicht aufkommen lassen. Christoph Wilibald Gluck war weiser als Mozart: er liess es nicht beim Vorhaben bewenden, sondern er griff öfters zur Feder, um einer oberflächlich aburteilenden Welt seine Absichten auseinanderzulegen, um dagegen zu protestieren, dass „man glaube, nach unvollkommen einstudierten, schlecht geleiteten und noch schlechter aufgeführten Proben sogleich über seine Werke absprechen zu können" (Zueignungsschrift von *Paris und Helena*), auch um sich gegen jene „überspannten Kunstfreunde, deren Seele ihren Sitz nur in den Ohren hat," zu verteidigen usw. Und ähnlich wie diese waren seit jeher viele grosse Künstler genötigt, ihrem Schaffensdrang zeitweilig zu gebieten, um Widerstand abzuwehren und Unverstand aufzuklären.

Eine andere Bewandtnis hat es mit den inneren Hemmnissen.

Als Leonardo da Vinci seine Gemälde unvollendet auf ihren Staffeleien hängen liess, um sich in das Studium der Geometrie und der Anatomie zu vertiefen, da meinten Isabella d'Este und viele seiner anderen Gönner und Bewunderer, „ein neuer Apelles sei der Kunst verloren". Leonardo jedoch liess sich durch keine Einwendungen irre machen; denn seiner hohen Phantasie schwebte ein anderes, vollkommeneres Kunstwerk vor als seinen Zeitgenossen. Damit das Neue aber verwirklicht würde, musste sich der Künstler erst neue Werkzeuge schmieden; darum verwendete er Jahre auf die Ausführung seiner anatomischen Tafeln, darum studierte er Mathematik, darum verfasste er sein *Buch von der Malerei.* Leonardo's gewaltiger Geist entdeckte eben dort Hindernisse, wo andere keine sahen; erst als sie überwunden waren, schuf er seine Meisterwerke, und erst als diese Meisterwerke der Welt enthüllt waren, begriff man, warum Leonardo Bücher geschrieben hatte! Jetzt verstand man auch, dass die „Reflexion", die oberflächliche Geister an ihm getadelt hatten, der Born war, aus dem erst die vollendetste Schönheit fliessen konnte, und dass gerade Leonardo's Denken nicht allein ihm selber, sondern auch der Kunst auf alle Zeiten zum Heil gereichen sollte.

Richard Wagner hat nun im Laufe seines bewegten Lebens gegen Hemmnisse beider Arten zu kämpfen gehabt; darum hat er auch viel geschrieben. Richard Wagner

Wie Mozart es zu tun beabsichtigte, so hat Wagner durch kritische Würdigung seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen eine Flut von Licht über die Geschichte und Entwicklung der Musik und des Dramas gegossen.[1]) Wie Gluck musste er ein Leben lang gegen Unverständnis kämpfen, gegen Verleumdung, gegen den Eindruck „unvollkommen einstudierter Aufführungen" seiner Werke, gegen „die seichten Köpfe, die gleich Schmerzen bekommen, wenn sie etwas hören, welches sie nicht begreifen können" (wie Mozart sarkastisch spottet), gegen „die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachteiliger war als die Unwissenden" (wie Gluck klagt), gegen „fürstliches Theatergesindel", gegen den Neid derjenigen Tonsetzer, die — wie Beethoven sagt — „nur musikalisches Gerippe zu schaffen verstehen".

Bei weitem der grösste Teil von Wagner's Schriften entstand jedoch aus Motiven, denen verwandt, welche Leonardo zur Abfassung seines *Trattato della Pittura* bestimmten. Auch Wagner schwebte ein neues Kunstideal vor, und auch von Wagner kann man sagen, dass er erst „die Gesetze der Perspektive" dieses neuen Kunstwerkes genau feststellen musste, ehe sein Genius frei darin walten konnte. Hiermit ist aber das Treffende des Vergleiches zwischen diesen beiden grossen Künstlern noch nicht erschöpft; denn ähnlich wie Leonardo durch das künstlerische Denken auf die Gebiete der Astronomie, der Geologie, der Philosophie hinausgeführt ward, wo er auch überall mit dem hellseherischen Blicke des naturverwandten, schöpferischen Dichters Wahrheiten entdeckte, zu deren endgültiger Bestätigung die Wissenschaft noch Jahrhunderte gebraucht hat,[2]) ebenso führten Wagner seine Betrachtungen über das neu zu schaffende Wort-Tondrama immer tiefer und

[1]) „Auch die Kritik ist ohne Genius nichts. Nur ein Genie kann das andere beurteilen und lehren." (Herder.)

[2]) Unter anderem die Zirkulation des Blutes und die Bewegung der Erde!

tiefer, und ebenso zogen sich auch bei ihm um jenen unverrückbaren Mittelpunkt der Kunst immer weitere Kreise.

Schiller meint, „durch die Schönheit werde der Mensch zum Denken geleitet", und mit der ganzen Bestimmtheit seines milden und zugleich so bewusst-überlegenen Wesens behauptet er: „Der ästhetisch gestimmte Mensch wird allgemein gültig urteilen und allgemein gültig handeln, sobald er es wollen wird." (*Ästhet. Erz.* Bf. 23.) Gerade der Wille aber — das sahen wir im ersten Kapitel dieses Buches — ist einer der hervorragendsten Charakterzüge Richard Wagner's: dieser stürmisch drängende Wille im Dienste einer mächtigen, schöpferischen Phantasie konnte sich unmöglich innerhalb der engen Grenzen eines zunftmässigen Kunstmachens befrieden. Jeder wirklich grosse Mann ist ein Held: es schlummert ein Welteroberer in ihm. Bei der Nachricht von der Schlacht bei Jena rief Beethoven aus: „Ich würde Napoleon doch besiegen!" Und Wagner — als er darauf ausging, die Kunst umzugestalten, und dabei zu der Erkenntnis gelangte, „die Kunst sei nicht etwas vom Leben Getrenntes, für sich willkürlich zu Bestimmendes" (*Briefe an Uhlig*, 179) — Wagner fühlte in sich die Kraft, das ganze Leben der menschlichen Gesellschaft umzugestalten. Erforderte es die Kunst, so sollte es geschehen!

Es war ja ganz folgerichtig und beweist nur die Gesundheit seiner geistigen Anlagen, dass seine Betrachtungen über die dramatische Kunst ihn zu Betrachtungen über die Bestimmung der Kunst überhaupt führten. Ebenso notwendig musste er aber, um diese Bestimmung klar zu erkennen und klar darlegen zu können, die ganze historische Entwicklung der menschlichen Gesellschaft ins Auge fassen: Politik, Philosophie, Religion — nichts durfte ihm fremd bleiben. Seine Kunstanschauung blieb ein Unding, wenn sie sich nicht innerhalb des Gesamtbildes einer umfassenden Weltanschauung darstellte. Wagner war eben ein Mensch in der antiken Auffassung des „*Homo sum; humani nihil a me alienum puto*". Und er war ein Künstler. „Der Künstler aber", wie Novalis sagt, „steht auf dem Menschen wie die Statue auf dem Piedestal." Hierin glich Wagner einerseits Goethe und Schiller, andrerseits aber vielleicht noch eher den grossen italienischen Künstlern aus der Renaissance, einem Leonardo, einem Michelangelo. Was ihn

diesen letzteren näher erscheinen lässt, ist die Art, wie er, ohne den künstlerischen Boden zu verlassen, sein Auge auf das Fernliegende richtet, es erkennt und es beurteilt, während Goethe sich gewissermassen in verschiedene Persönlichkeiten vervielfältigte, mit dem Nachteil, dass der Künstler den beobachtenden Naturforscher bisweilen irreführte, dieser aber den absoluten Erkenntniswert einiger der genialsten Eingebungen des Künstlers auf dem Gebiete der Natur durch das rasche Dazwischentreten der Begriffsbildung und der Systematisierung verminderte. Hingegen äussert sich bei Wagner das charakteristisch Deutsche darin, dass er — der Musiker im Gegensatz zum Maler — seine ganze Kraft auf die Betrachtung der Natur im Menschen, nicht der Natur ausser dem Menschen konzentriert. Hier zeigt er sich namentlich Schiller (und auch Goethe) nahe verwandt, was besonders überzeugend in den Abschnitten über Politik, Regenerationslehre und Kunstlehre hervortreten wird.

Sollen wir uns nun Schiller's Worte für Wagner zu eigen machen und die Behauptung aufstellen, dieser grosse Künstler habe in Wirklichkeit „allgemein gültig geurteilt"? Wollten wir diesen Punkt entscheiden, so müssten wir unserem eigenen Urteil eine Gültigkeit beimessen, die wenige ihm zuerkennen werden. Ob Wagner recht hatte oder nicht, ist überhaupt eine ganz untergeordnete Frage: wichtig ist es zunächst, einen Überblick über sein gesamtes Denken zu gewinnen und dann die Harmonie dieses Denkens mit seiner ganzen übrigen Erscheinung zu erfassen. Man vergesse auch nicht: manches, was Leonardo intuitiv richtig erschaute, wurde zu seiner Zeit belächelt; die Welt zuckte mit den Achseln und ging zur Tagesordnung über; sie hatte recht; denn für seine Wissenschaft war sie noch unreif. Ausserdem muss man zugeben, dass eine künstlerische Intuition niemals ohne weiteres Gemeingut werden kann. Der Stempel der seltenen Individualität wird jedem ihrer Erzeugnisse stets tief eingeprägt sein; ihre Visionen sind immer Kunstwerke: sie spiegeln die Natur wider, stimmen aber nicht mathematisch mit ihr überein; ja, hin und wieder haben wir den Eindruck, als liesse das Genie zeitweilig aus freiem Willen jene Fesseln fallen, die der Wahnsinnige durch Siechtum unwiderbringlich verliert, und als erblickte sein Auge zwar

eine schöne, eine herrliche Natur, aber nicht unsere Welt. Der normale Mensch kann aber jener Fesseln ebensowenig wie ein Schiff des Ballastes entbehren. Folgen kann darum hier dem Genie nur wiederum das Genie — oder der Wahnsinn. Der Weise bleibt ehrfurchtsvoll abseits stehen. Auch vermag es keiner, vorauszusagen, wann der angemessene Zeitpunkt eintreten wird, die Erkenntnis einer bestimmten Wahrheit aus dem Besitze weniger in den Besitz vieler überzuführen.

Hier aber, in diesem Buche, handelt es sich überhaupt nicht um Weltweisheit, sondern einzig um die Persönlichkeit Richard Wagner's, und wo wir eine grosse Gestalt deutlich und plastisch erschauen wollen, dürfen wir füglich den Meinungsstreit zeitweilig beiseite lassen. Stellen wir also vor allem fest, dass Wagner's Denken mit Notwendigkeit die Schranken einer zunftmässigen Kunst überschreiten musste, dass Wagner hierin genau so handelte wie andere bahnbrechende Kunstheroen, dass er nichtsdestoweniger niemals den sicheren Boden der Kunst verliess, sondern dass sich die Einheit seines Denkens ebenso wie die Einheit seiner ganzen Erscheinung in dem unverrückbaren Festhalten dieses Mittelpunktes bewährte. Wie sehr Wagner immer Künstler blieb und mit welchem Recht man behaupten kann, dass diese Eigenschaft seinem Denken zwar keine Grenzen, doch aber Schranken setzte, das wird sich im weiteren Verlauf dieses Kapitels herausstellen. Einstweilen möge uns sein eigenes Zeugnis aus der Zeit seiner fieberhaftesten literarischen Tätigkeit genügen: „Ich bin in allem, was ich tue und sinne, nur Künstler, einzig und allein Künstler“ (1849, L. I, 41).

Die künstlerische Not

Augenblicklich liegt mir aber vor allem daran festzustellen, dass seine echte Künstlernatur sich auch äusserlich dadurch bewährte, dass er nur gezwungen zur Feder des Schriftstellers griff. Mit vielleicht alleiniger Ausnahme seines *Beethoven* sind alle seine Schriften als die gewaltsame Reaktion gegen irgend einen störenden Einfluss, der sich seinem unaufhörlichen Schaffensdrang entgegenstellte, aufzufassen. Wir besitzen des Meisters eigenes Geständnis: „Nur im höchsten Zwange verfasste ich meine schriftstellerischen Arbeiten“ (R. 10). Darum sehen wir auch Wagner's Schriften gewissermassen spassmodisch entstehen. Meistens folgen mehrere Schriften schnell aufeinander: sie bilden eine Gruppe. Diese Gruppe

bleibt von den vorangehenden und nachfolgenden Gruppen durch lange Zwischenräume getrennt, die einzig dem künstlerischen Schaffen gewidmet sind. Macht sich ein Hemmnis fühlbar — gleichviel ob ein äusseres oder inneres — so bringt es Wagner's leidenschaftlich-energisches Wesen mit sich, dass eine gründliche moralische oder intellektuelle Katharsis stattfinden muss, ehe „die behagliche Stimmung", in welcher er „wieder Lust zur Musik fasst" (L. II, 4), neu entsteht. Hat sich aber diese Lust eingestellt, so verschwindet jene andere Lust zu Abstraktion und Argument; keine Vorteile, keine Rücksichten vermögen es, den Künstler aus seinem Schaffen herauszureissen; kaum dass er sich zur brieflichen Mitteilung zusammenraffen kann.

Ein Beispiel soll das Gesagte veranschaulichen.

Im Jahre 1849 warf Wagner urplötzlich mehrere herrliche Entwürfe beiseite, liess den Plan, in Paris eine Oper aufzuführen, fahren und griff — mit Hintansetzung aller materiellen Interessen — zur Feder: er befürchtete, die Kunst, die auf dem Boden der Antirevolution nicht mehr wachsen könne, „würde auf dem Boden der Revolution vielleicht zunächst auch nicht wachsen, wenn nicht beizeiten dafür gesorgt werden sollte" (L. I, 22). Das klare Bewusstsein, dass dieser Boden nicht vorhanden sei, dass weder die Revolution noch die Antirevolution ihn erhoffen lasse und dass somit die von dem Meister geträumten Kunstwerke *lettre morte* bleiben würden, wenn nicht in unserer ganzen Auffassung der dramatischen Kunst, der Musik und des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben eine tiefe Umwandlung eingriffe: das war es also, was damals als Hemmnis dem frohen Schaffensdrang entgegentrat und die „Lust zur Musik" erstickte. Und um den Boden zu bereiten, auf welchem seine Kunst wachsen könnte, ward Wagner damals (1849) zum Schriftsteller. Während der folgenden drei Jahre entstand eine stattliche Reihe grösserer und kleinerer Schriften. Wie weit auch Wagner in einigen von ihnen scheinbar vom Hauptthema abschweifen mag, er verfolgt doch stets nur das eine, unverrückbare Ziel, den Boden für die Kunst zu bereiten.[1]) Sobald das aber ge-

[1]) „Was ich auf scheinbar so weitab liegenden Gebieten, wie Staat und Religion suchte, war wirklich immer nur meine Kunst, diese Kunst, die ich so ernst erfasste, dass ich für sie im Gebiete des Lebens, im Staate, endlich in der Religion, eben eine berechtigende Grundlage aufsuchte und forderte" (VIII, 8).

schehen ist, das heisst also, sobald er empfindet, dass er sich selbst in dieser Beziehung Genüge getan hat, kehrt Wagner zu seiner Kunst zurück: „einzig im Schaffen findet er Lust" (L. II, 78), und jede Aufforderung, sich schriftstellerisch zu betätigen, weist er entschieden zurück. Das geschah auch diesmal. Im Jahre 1853 wollten nämlich Freunde Wagner's eine neue Kunst-Revue begründen. Auf des Meisters Mitwirkung glaubten sie sicher rechnen zu dürfen; hatte er doch im Laufe der letzten vier Jahre eine unversiegbare Fruchtbarkeit auf literarischem Felde bewiesen. Er aber, um diese Mitwirkung angegangen, erwiderte: „*Quand on agit, on ne s'explique pas* — ich bin jetzt nur noch zur Aktion, nicht mehr zur Explikation disponiert" (L. I, 269). Nach jahrelangen Kämpfen — gegen aussen und gegen innen — hatte eben Wagner jetzt wieder „Lust zur Musik gefasst". Schon „floss ihm *das Rheingold* durch die Adern" (L. I, 283), als er es abschlug, an jener Revue teilzunehmen. Kurze Zeit darauf begann er auch die Komposition dieses Werkes, und da bittet er seinen einzigen Busenfreund, Franz Liszt, die Kürze seiner Briefe zu entschuldigen: „Hätte ich eine Geliebte, ich glaube, ich schriebe ihr gar nicht: . . . . . was ich in mir erlebe, kann ich immer weniger schreiben, weil ich es nicht einmal mehr sagen könnte: so notwendig wird mir's nur zu fühlen, oder — zu handeln" (L. I, 294). Die schriftstellerische Periode (1849—52) war eben zu Ende; mit jäher Heftigkeit hatte sie das künstlerische Schaffen unterbrochen: nun war das Hindernis überwunden und — für den Künstler — gänzlich beseitigt. Es sollten Jahre vergehen, ehe Wagner wieder einmal das Bedürfnis empfand, sein künstlerisches Vorhaben mit den Waffen der Logik und der Überredung zu verfechten, Jahre, in denen *Das Rheingold, Die Walküre, Tristan und Isolde* und (zum grossen Teile) *Siegfried* und *Die Meistersinger* entstanden.

Dieses Beispiel ist typisch.

Ähnliche Umstände hatten Wagner schon früher — aber ebenfalls nur zeitweilig — zum Schriftsteller gemacht; ähnliche Umstände machten ihn auch später wiederholt dazu. Immer finden wir also, dass sein Schreiben die gewaltsame Reaktion ist gegen irgend ein Hemmnis, das sich seinem unerschöpflichen Schaffensdrang entgegenstellt.

In seiner einfachsten Form tritt dieses Hemmnis als materielle Not, Brotnot, auf (Paris, 1840); damals schrieb er Novellen und Aufsätze über Musik. Später sind es schreiende Theatermissstände, denen durch Neuorganisation so leicht abzuhelfen gewesen wäre, oder die Tatsache, dass das Publikum einem ungewohnten Werk wie die IX. Symphonie verständnislos gegenüberstand, bis es ihm begrifflich näher gebracht wurde. Gegen diese Missstände suchte Wagner durch Programme und Theater-Organisationsentwürfe anzukämpfen (Dresden, 1846—48). Die ersten Veranlassungen zum Schriftstellern sind also äussere Hemmnisse. Dann kommt aber die entscheidende Einsicht, dass für das grosse, „allgemeinsame" Kunstwerk, das zu schaffen Wagner als sein Lebensamt erkannt hatte, „der Boden erst bereitet" werden müsse (Zürich, 1849—52). Hieraus ergab sich für Wagner zunächst die Nötigung, „sich gegen das ganze herrschende Kunstwesen in seinem Zusammenhange mit dem ganzen politisch-sozialen Zustande der modernen Welt auszusprechen" (IV, 407). Auf die Verneinung folgte aber sofort die Bejahung: auf *Kunst und Revolution Das Kunstwerk der Zukunft.* Und auf diese mehr allgemein-philosophisch gehaltene Affirmation folgte das eigentlich konstruktive Werk, in welchem Wagner das monumentale Gebäude des neuen Dramas, des Wort-Tondramas, von Grund aus aufführte, *Oper und Drama.* Nach Vollendung dieses Hauptwerkes *Oper und Drama* und der „ergänzenden Schrift" (U. 141) *Eine Mitteilung an meine Freunde* gestand Wagner: „Dem Drange, der mich zuletzt zum Schriftsteller machte, habe ich nun Genüge getan" (IV, 408). Mit Zuversicht schreibt er an seinen Freund Uhlig: „Ich dächte wirklich, ich hätte genug geschriftstellert: was soll ich noch sagen, wenn jetzt meine Freunde nicht klar sehen?" (U. 141). Und zu Roeckel sagt er bald darauf: „Mir wäre es nicht möglich mehr, ein Wort zu schriftstellern" (R. 19). Und doch, er sollte noch einige siebzig Schriften verfassen! Denn hatten die Züricher Schriften dem Bedürfnis, den Boden für seine Kunst zu bereiten, gegolten, so trat jetzt der erschwerende Umstand hinzu, dass sie von Freund und Feind missverstanden und missdeutet wurden. „Der Kern meines Wesens und meiner Anschauungen ist fast gänzlich unbegriffen geblieben" (R. 19); das musste sich Wagner zwei Jahre nach dem Erscheinen von

Oper und Drama gestehen. Und da nun zunächst die Verbannung ihn verhinderte, durch Aufführungen seiner Werke „den Kern seiner Anschauungen“ auf künstlerischem Wege seinen Zeitgenossen zu offenbaren;[1]) da später selbst das Machtwort eines Monarchen gegen die Kabalen und den Unverstand derjenigen, welche den Boden zu einer neuen Kunst nicht bereiten lassen wollten, sich als unvermögend erwies; da schliesslich die Bayreuther Bühne nur unter den ungeheuersten Schwierigkeiten errichtet wurde und, kaum errichtet, infolge der allgemeinen Teilnahmlosigkeit jahrelang unbenutzt blieb: so stellten sich, wie der Leser sieht, immer wieder Hemmnisse ein, Hemmnisse, die nicht anders als auf schriftstellerischem Wege zu bekämpfen waren. Hierzu kommt aber noch ein anderes.

Je höher Wagner's Stern stieg, je mehr manches schwand, was dem oberflächlichen Blicke als ein Hindernis für seine persönlichen Pläne erscheinen mag, je geringer die äussere Veranlassung war, zur polemischen Feder zu greifen, um so heftiger machten sich die inneren Veranlassungen geltend. Immer tiefer empfand der Meister den Abstand zwischen „den Anforderungen des deutschen Genius, wie sie sich aus den Werken und Tendenzen unserer grossen Meister herausgestellt haben“, und „den öffentlichen Leistungen im Gebiete der Bühnenkunst,“ so dass ihm hieraus zuletzt, wie er selber meldet, „ein innerer Zwang zur unausgesetzten Anregung der nötigen Reformen entstand“, aber eben ein hemmender, schmerzlicher Zwang, von dem Wagner sagt: „Ich hatte mehr unter ihm zu leiden, als die Welt einsehen kann“ (VIII, 217). Es handelte sich eben für Wagner, wie wir gesehen haben, durchaus nicht um eine blosse Reform der Bühnenkunst. Oder vielmehr diese Reform ist überhaupt undenkbar, solange die Würde der Kunst nicht erkannt und nicht anerkannt wird. Zuerst hatte Wagner die Kunst als „Freude an sich, am Dasein“ (III, 18) definiert; später fasste er sie als „die höchste gemeinschaftliche Lebensäusserung des Menschen“ (III, 255) auf; einen noch tieferen Gehalt legte er ihr aber bei, als er — bald darauf — die Kunst

[1]) Zwar verbreiteten sich Wagner's Werke während seiner Verbannung über fast alle deutschen Bühnen, aber wie er 1856 selber berichtet: „Man fährt in Deutschland fort, meine Opern mit andauerndem Glücke schlecht aufzuführen“ (R. 71).

kurzweg „das höchste Moment des menschlichen Lebens" nannte. Wie er das verstanden wissen will, erhellt aus dem Zusatz, die Kunst sei nur dann das höchste Moment, „wenn sie kein von diesem Leben abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig inbegriffenes sei" (V, 58). In unserer heutigen Gesellschaft dient die Kunst lediglich zur Unterhaltung, zur Zerstreuung, sie ist im besten Falle eine edle Rast nach Tagesmühen. Namentlich bezwecken unsere Theater, wie schon Schiller klagt, kaum mehr als „den stumpfsinnigen Gelehrten und den erschöpften Geschäftsmann in einen magnetischen Schlaf zu wiegen". Was dagegen dieser selbe Dichter den Künstlern zuruft:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!"

das nimmt Wagner ernst. Er glaubt an die Macht der Kunst und an ihre Bestimmung; er empfindet sie im eigenen Herzen und verkündet überall die frohe Botschaft. Darum musste er aber auch bis an sein Lebensende lehren: „Für die Kunst überhaupt, für ihre richtige Stellung in der Welt, muss erst *ein neuer Boden* gewonnen werden" (1881, X, 47).

Man beachte aber wohl: es ist ein künstlerischer Beruf, der ihn hierzu nötigt und zwingt. Denn wenn Wagner immer wieder im Verlaufe seines Lebens zur Feder greift, um über Kunst und über ihre hohe Bestimmung — ihre „heilige Magie" — zu schreiben, so ist es stets ein strenges Pflichtgefühl, was ihn gewaltsam hierzu treibt. Er selbst sagt: „Nichts kann der künstlerischen Natur fremder und peinigender sein, als ein solches, seinem gewöhnlichen durchaus entgegengesetztes Denkverfahren" (VII, 152); er „wird zur Bitterkeit gestimmt, über seine Kunst schreiben zu müssen" (I, VII); nur im Reich der Poesie findet er selber seine „Lust", „einzig das Schaffen kann ihm das Leben erträglich machen". Er gehorcht aber „dem inneren Zwang" und schreibt.

Als z. B. die allgemeine politische Revolution bevorzustehen schien und Wagner zum ersten Male seine persönlichen Pläne preisgab, um „den Boden für die Kunst zu bereiten", so geschah das durchaus nicht einzig im Interesse seiner eigenen Werke,

sondern er empfand, „ihm sei eine nicht unwichtige Aufgabe zugeteilt worden“ (R. 3). „Lag es mir fern, das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als neue politische Ordnung erwachsen sollte, so fühlte ich mich dagegen begeistert, das *Kunstwerk* zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst erstehen sollte. Dieses Kunstwerk dem Leben selbst als prophetischen Spiegel seiner Zukunft vorzuhalten, dünkte mich ein allerwichtigster Beitrag zu dem Werke der Abdämmung des Meeres der Revolution in das Bette des ruhigfliessenden Stromes der Menschheit“ (III, 3). Der Menschheit Würde ruhte in des Künstlers Hand! Als später diese politische Bewegung ein jämmerliches Ende genommen und der Meister in jahrelanger Verbannung Musse zu philosophischen Betrachtungen gefunden hatte, da erkannte er, welche hohe philosophische Bestimmung der Kunst zukomme, indem sie „die Wirklichkeit wohltätig in den Wahn auflöse“ *(Staat und Religion,* VIII, 37). Aber selbst da auch, wo die Atmosphäre der philosophischen Kontemplation ihn „weltauflösend“ umgab, erblickte Wagner deutlich in der Kunst die positive, bejahende Macht, berufen, den Menschen „das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung“ wieder zuzuführen. Immer bestimmter erkennt er von nun an die Würde der Kunst als in ihrer Verwandtschaft mit der Religion begründet: erst die Religion verleihe der Kunst wirklich schaffende Kraft; erst die Kunst lasse durch ideale Darstellung der religiösen Symbole die in ihnen verborgene göttliche Wahrheit erkennen *(Religion und Kunst,* X, 275ff.).

Disposition des Kapitels

Wenn wir also in diesem Kapitel Wagner's „Schriften und Lehren“ nacheinander unter den Titeln *Politik, Philosophie, Regeneration* (deren letzte „nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen kann“) betrachten, so ist diese Einteilung nicht bloss bequem und übersichtlich, sondern sie entspricht der wirklichen chronologischen Reihenfolge und veranschaulicht somit Wagner's litterarische Tätigkeit in ihren grossen Zügen. Nicht etwa, als wäre die Politik aus seinem Gesichtskreis verschwunden, nachdem die philosophische Betrachtung bestimmend in sein Leben eingetreten war, oder als hätte im Verlauf der Jahre eine religiöse Weltanschauung bei ihm die philosophische ersetzt — denn wir finden wichtige Bemerkungen

über Politik und Philosophie in des Meisters allerletzten Schriften, und andrerseits liegt der eigentliche Regenerationsgedanke schon seinen ersten zugrunde; was aber zu einer bestimmten Lebenszeit — und nicht selten infolge äusserer, zufälliger Umstände — in den Vordergrund gerückt erscheint und die Aufmerksamkeit besonders fesselt, weicht später mehr und mehr zurück, während das früher nur Angedeutete immer mehr an Bedeutung gewinnt. Man hüte sich aber wohl, einer solchen bequemen „Periodisierung" zu viel Gewicht beizulegen, sie etwa als den Ausdruck einer notwendigen, organischen Evolution aufzufassen. Hier gilt im vollen Umfang, was ich schon in der Einleitung zum ersten Kapitel ausgeführt habe. Der vierte Abschnitt, *Kunstlehre,* umfasst dagegen gleichmässig alle Schriften und alle Zeiten in Wagner's Leben; denn die Kunst ist die Sonne in seiner Weltanschauung: von ihr strahlt alles Licht aus, und um sie herum kreisen alle Gestirne. In einem kurzen Anhang werde ich dann eine Übersicht von Wagner's Schriften geben.

Das charakteristische Merkmal in Wagner's Denken ist dessen erstaunliche Einheit: Einheit des zeitlich weit Geschiedenen und Zusammenfassung des stofflich Heterogenen unter einen einheitlichen Gesichtspunkt. Dies ist wohl überhaupt die hervorstechendste Eigenschaft des künstlerischen, auf Anschauung und Intuition gegründeten Denkens. Von einem dialektischen Fortschreiten (im Sinne Hegel's) durch Umschlagen eines Begriffes in sein Gegenteil ist hier nie die Rede, sondern es findet ein organisches Wachstum statt, ein Wachstum durch „Intussuszeption", in welchem das Neue das Alte nicht zerstört, sondern durch sein Eindringen erweitert. Auf diese Art wächst der Eichbaum vom Samenkorn zum Waldeskönig heran; auf diese Art wuchs Wagner's Denken.

1.

RICHARD WAGNER'S „POLITIK"

Mit diesem Notstaat, der nur aus des Menschen Naturbestimmung hervorgegangen und auch nur auf diese berechnet war, konnte und kann der Mensch als moralische Person nicht zufrieden sein — und schlimm für ihn, wenn er es könnte!
Schiller

Richard Wagner im Jahre 1849

Unter Wagner's Lehren ist es wohl statthaft nicht allein seine Schriften, sondern auch sein Leben zu verstehen. Darum halte ich es für angemessen, bei diesem Versuche über sein Verhältnis zur Politik zunächst wieder zu den vielbesprochenen Vorgängen der Revolutionsjahre 1848, 1849 zurückzukehren. Habe ich auch manches im ersten Kapitel darüber gebracht, so ist eine ganz klare Vorstellung von der Bedeutung dieser Episode in Wagner's Leben so durchaus unerlässlich, dass eine zweite, mehr innerliche Betrachtung hoffentlich nicht unwillkommen sein wird. Diese Betrachtung wird uns aber zugleich lehren, was wir von Wagner auf dem Gebiet der Politik zu erwarten oder nicht zu erwarten haben; so wird sie uns zu der einzig zweckmässigen Untersuchung seiner politischen Ideen hinüberleiten.

Kniend am Ufer des deutschen Stromes, hatte der heimkehrende Künstler im Jahre 1842 seinem Vaterland „ewige Treue" geschworen; dieses Schwures blieb er bis an sein Lebensende eingedenk, und dieser Schwur riss ihn im Mai 1849 sogar zu Handlungen hin, deren „Übereilung" er später „freimütig eingestand" (L. I, 121), ja, die er zum Teil einfach als „dumme Streiche" bezeichnete (Bf. an Fischer vom 29. Okt. 1857). Wenn wir aber bedenken, dass diese „dummen Streiche" aus der glühenden Liebe zu seinem teuren deutschen Vaterlande

hervorgingen, so werden wir allen Grund haben, sie nicht als ein Nebensächliches, vor allen Dingen nicht als „momentane Verirrungen" geringschätzig zu beurteilen. Hier, wenn irgendwo, sind Goethe's Worte am Platze:

„Dümmer ist nichts zu ertragen,
Als wenn Dumme sagen den Weisen:
Dass sie sich in grossen Tagen
Sollten bescheidentlich erweisen."

In Wirklichkeit lehrt uns Wagner's Benehmen in den Jahren 1848, 1849 so viel über seine ganze Geistesrichtung und über seinen Charakter, stehen seine damaligen Handlungen in so unmittelbarem Zusammenhang mit dem, was voranging, und wirken so entscheidend auf sein ganzes folgendes Schicksal, dass dieser kurze Zeitabschnitt zu den wichtigsten seines Lebens gehört.

Was Wagner in erster Linie wollte, wofür er sein Leben einsetzte, das war ein einiges, starkes Deutschland im Gegensatz zu dem partikularistisch zerbröckelten, machtlosen Bund (vergl. Bf. an Prof. Wigard vom 19. Mai 1848). Dass er trotzdem als geborener Sachse die Hegemonie Preussens nicht sofort (vielleicht auch niemals) als die richtige Lösung dieser Aufgabe anerkennen wollte, sondern zuerst dagegen protestierte[1]) und sodann, als der Preusse in sein sächsisches Vaterland einrückte, sich auf die Seite des bewaffneten Widerstandes warf: das freilich war nicht politisch-klug, es war aber edel. Bei der echten Vaterlandsliebe liegt eine Sphäre konzentrisch um die andere; das Zentrum, das *punctum vitale,* ist die Liebe zur eigenen Familie; ohne diese ist aller angebliche Patriotismus nur schnöde, aktiengesellschaftsmässige Interessenbesorgnis. Dass Wagner nun das grosse Deutschland wollte, zugleich aber das kleine Deutschland, die engere Heimat seiner Kinderjahre, nicht verraten sehen mochte, das wird eine unparteiische Zukunft nicht tadeln, sondern bewundern.

Hiermit ist das eigentlich Politische seiner damaligen Gesinnungen in seinen grossen Linien gezeichnet. Näheres über

[1]) Vergl. a. a. O. den Vorschlag, keinen Einzelstaat mit mehr als 6 Millionen Bevölkerung zuzulassen.

seine politisch-sozialen Ansichten folgt in der zweiten Hälfte dieses Abschnittes und im dritten Abschnitt dieses Kapitels.

Dass Wagner für diese seine Ansichten öffentlich eintrat, bezeugt seinen moralischen Mut. Jene „dummen Streiche" vom Mai 1849 liefern uns aber ausserdem manchen kostbaren Beweis seiner männlichen Unerschrockenheit, seines physischen Mutes. Zwar hat Wagner nicht mitgefochten, das steht fest; man behauptet aber, dass er Zuzügen vom Lande als nächtlicher Führer gedient habe, was ein äusserst lebensgefährliches Amt war. Und eine andere, besser verbürgte Tatsache beweist eine Kühnheit, die nur durch die Verbindung von Genie mit ungewöhnlichem Mut überhaupt begreiflich wird. Der Buchdrucker R. Roempler erzählt nämlich, wie er, als die bevorstehende Ankunft preussischer Truppen vor Dresden bekannt wurde, auf Wagner's Bestellung einige hundert Streifen mit den Worten: „Seid ihr mit uns gegen fremde Truppen?" in grossen Lettern drucken musste. Neugierig, was der „Hofkapellmeister" hiermit zu tun gedächte, folgte ihm Herr Roempler, als er die Druckerei verliess. Zu Roempler's Erstaunen kletterte Wagner über die Barrikaden hinüber und verteilte die Streifen unter die Dresden belagernden Soldaten! Nachdem er die Truppen auf dem Schlossplatz damit versehen, begab er sich zu den auf der Brühl'schen Terrasse kampierenden und entschwand Herrn Roempler aus den Augen. „Dass er bei diesem Beginnen nicht sofort festgenommen, ja vielleicht sogar erschossen wurde, ist ein wahres Wunder; denn ein Menschenleben war in dieser Zeit sehr wohlfeil", fügt der Zeuge dieser verwegen-kühnen Tat hinzu.[1]) Wenn man sich diesen einfachen Vorgang vergegenwärtigt und dazu die Berichte über die damalige Stimmung bei den Offizieren und Soldaten liest, welche Gefangene in Ketten mit Kolbenhieben totschlugen, wenn sie nur ein einziges Wort sprachen, so muss man zugeben, dass hier etwas fast Mirakulöses vorliegt. Ein solches Wunder lässt sich wohl einzig durch die geradezu zauberwirkende Macht einer grossen Persönlichkeit erklären. Und wie dem auch sei: uns bürgt dieser eine, sonst geringfügige Vorfall dafür,

[1]) Aus Püttmann's *Australischer Kalender für das Jahr 1890,* nachgedruckt in Fritsch's *Musikalischem Wochenblatt* vom 28. Juni 1894. Roempler war nach Melbourne ausgewandert, woselbst er 1892 starb.

dass der Mann, dem man öfters eine ruhmlose Flucht zum Vorwurf gemacht hat, ein wahrer Held „ohne Furcht noch Tadel" war, der im Bewusstsein, einer guten Sache zu dienen, waffenlos am hellen, lichten Tage sich in die Reihen seiner Feinde wagte.

Aber noch eine andere Eigenschaft — wohl die vortrefflichste aller menschlichen Eigenschaften — dürfen wir nach den Erfahrungen jener Tage für Wagner in Anspruch nehmen: die Neigung, rücksichtslos für den Schwachen gegen den Starken Partei zu ergreifen. „Nur dem unterliegenden, nicht dem siegenden Helden gehört unsere Teilnahme" (X, 317), schrieb Wagner dreissig Jahre später. Gewiss, rein „politisch" betrachtet, eine bedenkliche Neigung, die manchen Edlen zu „dummen Streichen" verleitet hat, eine Neigung jedoch, die allein schon genügt, Wagner die Sympathie aller warmfühlenden Herzen zu gewinnen.

Das Wichtigste bleibt aber noch zu erwähnen.

Ausser jener politischen Gesinnung und diesen Charaktereigenschaften offenbart sich nämlich in Wagner's damaligem Benehmen der eine Hauptgrundzug seines ganzen Wesens, auf welchen ich schon im „Lebensgang" öfters hingewiesen habe und auf welchen ich immer wieder zurückkommen werde: es ist dies sein Vertrauen auf den deutschen Geist. Durch alle Enttäuschungen eines siebzigjährigen Lebens hindurch bewahrte sich Wagner diesen Glauben. Und so sehen wir ihn auch jetzt (1848—1849) sich „an des Königs Majestät" im Vertrauen auf den deutschen Geist und im Namen seines Volkes wenden — an den Freiherrn von Lüttichau, um ihm „die schrecklichen Ahnungen, die auf seinem Gemüte haften" in bezug auf des Volkes Zukunft, mitzuteilen — an den Kultusminister Martin Oberländer mit seinem *Entwurf zur Errichtung eines deutschen Nationaltheaters* — an die ihm fremden Mitglieder des Vaterlandsvereines, um sie „durch Geist und Milde der Gesinnung von rohen Ausschweifungen zurückzuhalten" — an Mitglieder der Frankfurter National-Versammlung, weil eine „patriotische Sorge" ihn „viel Unheil" befürchten liess (Bf. an Prof. Wigard) — an die sächsischen Soldaten, von denen er hätte erwarten können, niedergeschossen zu werden. Wie Wagner später über diese Zeit an Uhlig berichtete: „Uns dünkte die Er-

reichung des Guten nur davon abhängig, dass wir es wollten". Ein solches Vertrauen bezeichnet man wohl als „naiv"; es liegt aber in dieser Naivetät viel Grösse. Auch hier kann ich der Versuchung nicht widerstehen, den grossen und weisen Goethe anzuführen: „Dem tätigen Menschen kommt es darauf an, dass er das Rechte tue; ob das Rechte geschehe, soll ihn nicht kümmern".

In diesem Drang, „das Rechte zu tun", in diesem Vertrauen Wagner's lag aber nicht bloss Grösse, das muss man wohl beachten, sondern auch Wahrheit. Wer hat recht behalten: der „Revolutionär" Richard Wagner oder sein unerbittlicher Verfolger Graf Beust? Es ist wohl wert, diese Frage näher zu beleuchten. Denn hier steht der sog. praktische Politiker dem sog. unpraktischen Träumer gegenüber.

Wagner und Beust

Einen Monat nach den Maitagen des Jahres 1849 beklagt sich Wagner bei Franz Liszt über die Verleumdungen, deren Zweck es sei, „ihn in den Augen der Erbärmlichkeit als bei jenem Aufstande bei weitem kompromitierter hinzustellen, als er es in Wahrheit ist" (Bf. an Liszt vom 19. Juni 1849);[1]) hierdurch werde seine Lage sehr erschwert. Nichtsdestoweniger ist er der Meinung: „Eine allgemeine öffentliche Erklärung abzugeben, müsste mir nur Schmach zuziehen: sie müsste als Entschuldigung erscheinen, und entschuldigen — in dem einzig richtigen Sinne — kann mich nur die Zeit und mein Leben, nicht aber eine öffentliche Erklärung, die unter den jetzigen bedrohlichen Umständen und bei meiner Hilfsbedürftigkeit wiederum nur als feig und gemein erscheinen könnte". Männliche, stolze Worte! „Entschuldigen kann mich nur die Zeit und mein Leben": hiermit ist alles gesagt. Die genaue Bedeutung von Wagner's Beteiligung an jener 1848—1849er Bewegung konnte nicht und kann auch heute nicht aus einer peinlichen, mikroskopischen Untersuchung von tausend Einzelheiten, über die ausserdem die sich widersprechendsten Zeugnisse vorliegen, ersehen werden; nur „die Zeit und Wagner's Leben" können uns hierüber Auskunft geben. Sein Leben liegt abgeschlossen

[1]) Bemerkenswert ist, dass genau das selbe Bestreben auf eben dem selben „Bodensatz Dresdner Gemeinheit" (wie Wagner sich ausdrückt) noch heute nach Verlauf fast eines halben Jahrhunderts weiter blüht! Mögen „die Augen der Erbärmlichkeit" sich daran weiden!

vor unseren Augen; wahrlich, Wagner kann hier mit den Worten seines Hans Sachs sagen: „Den Zeugen, denk' es, wählt' ich gut!" Und die ewig fortrollende Zeit hat in dieser kurzen Spanne so vieles, was Wagner tat und sagte, „entschuldigt", sie hat ihn so vielfach gerechtfertigt, dass man mit dem schnellen Absprechen über die „verzeihlichen Irrtümer eines grossen Künstlers" und wie die anderen üblichen Banalitäten alle heissen nachgerade vorsichtig werden muss.

Dass Wagner keine Befähigung für die Politik im engeren Sinne des Wortes besass, ist unleugbar. Es liegt hier der ursprüngliche, unüberbrückbare Antagonismus vor zwischen der künstlerischen und der politischen Geistesanlage. Das hat Wagner selber sehr bald eingesehen; gleich nach den Maitagen schreibt er: „Jeder Vernünftige begreift von selbst, dass ich jetzt, namentlich durch meine Teilnahme für jenen Aufstand belehrt, unmöglich mich je in eine politische Katastrophe wieder mit einlassen könnte" (L. I, 27). Fortan erschien ihm das „Gebiet der Politik als ein durchaus unfruchtbares" (X, 336); „ein politischer Mann ist widerlich", schreibt er im Januar 1852 an Liszt (L. I, 164); ja, schon im Revolutionsjahr 1849 sagt er: „Ich bin in allem was ich tue und sinne nur Künstler, einzig und allein Künstler: soll ich mich aber in unsere moderne Öffentlichkeit hineinwerfen? ich kann ihr nicht als Künstler beikommen, nun — und um als Politiker mich mit ihr zu befassen — davor bewahre mich Gott!" (L. I, 41.) Hiermit ist aber keinesfalls ausgemacht, dass er nicht in einem weiteren Sinne politischen Blick besass, jenen Instinkt des Mannes, dessen Herz im Einklang mit dem Herzen seines ganzen Volkes schlägt, dazu noch mit der erhöhten Lebhaftigkeit des sanguinisch-schöpferischen Temperaments. Uns hierüber Klarheit zu verschaffen, dazu eignet sich ganz besonders diese Gegenüberstellung: welchen von beiden hat „die Zeit und sein Leben entschuldigt", den Staatsmann Beust oder den Künstler Wagner?

Graf Beust war ein hervorragender Staatsmann, und dass er den verschiedenen Monarchen, denen er nacheinander zu dienen die Ehre hatte, treu und nach bestem Wissen und Gewissen gedient hat, wird niemand bezweifeln. Ich frage aber: Wen hat die Zeit und das Leben gerechtfertigt? den Mann, der nie das Vertrauen auf den deutschen Geist verlor; den Mann,

der „Pariser Gloiren“ verschmähte, weil er sich als den „germanischesten aller germanischen Künstler“ erkannte; den Mann, der in der Verbannung für Deutschlands unvergänglichen Ruhm arbeitete, der, als er — unfreiwillig — noch einmal im Leben in eine gewisse Berührung mit der Politik geriet (in München), einzig Deutschlands wahre Grösse im Auge hatte und lieber seine ganze Zukunft noch einmal aufs Spiel setzte, als dass er die heilige Sache seines Volkes verraten hätte; den Verfasser des Gedichtes „An das deutsche Heer vor Paris“ und des „Heil, Kaiser Wilhelm!“; den Mann, der „dem ungeheueren Mute“ des gewaltigen deutschen Staatsmannes Bismarck zujauchzte (IX, 381); den Mann, der erst dann der deutschen Kunst einen Tempel errichten mochte, als sein unverbrüchliches Vertrauen auf den deutschen Geist gerechtfertigt worden, als das deutsche Volk „in seines Heeres Taten das Lied vom Siege-Fried gedichtet“? — Oder aber jenen anderen Mann, der viele von Deutschlands besten Söhnen, Männer, die später im Staatsdienste oder sonstwie ihre grosse Begabung bewährten, jahrelang im Kerker schmachten liess; den Mann, der die deutsche Kunst aus Deutschland verbannte und es duldete, dass ein Napoleon sie beschützte, während er selber einzig dem Welschen seine Gunst bezeugte; den Mann, der sich wie ein Verzweifelter der Entwickelung Deutschlands zu einem mächtigen, weltgebietenden Staat entgegenstemmte, der von einer Niederlage zur anderen schritt, der, als das heilige Reich deutscher Nation wie ein Phönix aus seiner Asche neu erstand, sich grollend, hasserfüllt in jenen entlegenen Teil zurückzog, welcher, von Deutschland abgefallen, die Beute der Slawen und Magyaren geworden war, und der von diesem Renegatenwinkel aus, durch ohnmächtiges Rachegelüste verleitet, das Andenken der grossen Deutschen, welche dem Geiste ihres Volkes vertraut hatten, durch die Verbreitung unwahrer Beschuldigungen zu trüben versuchte?[1]) Ich frage: welchen von diesen beiden hat das Leben entschuldigt? welchen hat die Zeit gerechtfertigt?

Die Frage stellen heisst sie beantworten. Und aus diesem einen Beispiel erhellt wohl zur Genüge, dass, wenn wir auch für Wagner das Prädikat „Politiker“ nicht beanspruchen durften,

[1]) Vergl. S. 73.

wir doch durchaus nicht berechtigt wären, ihm jeglichen politischen Scharfblick schlechthin abzusprechen.

Dichter und Politiker

Man kann Wagner deswegen nicht als Politiker ansprechen, weil er die richtigen Mittel und Wege, ein nahes *politisches* Ziel zu erreichen, wie sie sich aus der Gesamtheit der besonderen Verhältnisse ergeben, nicht erkannte; dieses aber ist die Aufgabe des Politikers. Wagner traute den anderen zu viel zu; als er sich mit Politik befasste, befand er sich nach seinem eigenen Geständnisse „in grossem Irrtum über die Welt" (II, 2); seine dichterische Schöpferkraft schuf Menschen, wie es deren nur wenige gibt; er schuf sie nach seinem eigenen Ebenbild. Die erste und unerlässlichste Eigenschaft des Politikers ist dagegen die ganz nüchterne Beurteilung der realen Verhältnisse, die Wertschätzung der Menschen auf ihren meist sehr geringen Gehalt. Darum hat auch Schopenhauer sehr recht, wenn er es lächerlich nennt, bei einem Politiker von Genie zu reden, und wäre er ein „welthistorischer Charakter". Pope meint sogar, übergrosse Intelligenz gereiche dem Staatsmann zum Nachteil; um Grosses zu leisten, bedürfe dieser einzig gewisser hervorragender Charaktereigenschaften. Umgekehrt aber kann man ebensowenig von einem Genie erwarten, dass es die Anlage zur Politik im engeren und eigentlichen Sinn des Wortes, zur „unintelligenten" staatsmännischen Klugheit besitze; das wäre durchaus ungereimt. Was aber Wagner besass, war das, was Goethe mit Hilfe eines von ihm neugeschmiedeten Wortes treffend als die Gabe bezeichnet, „den Willen der *Volkheit* zu vernehmen". Wagner hat dies auch selber (wiewohl in ganz anderer Absicht) ausgesprochen, als er sagte: „Der Dichter ist der Wissende des Unbewussten"; denn die ganze Volkheit einschliesslich ihrer ausführenden Organe, der Staatsmänner, bewegt sich nur „unbewusst" ihrem Ziele zu. Darum musste der empirische Philosoph Herbert Spencer zu seinem Erstaunen entdecken, dass zu allen Zeiten die Staatsgesetze meistens das Gegenteil von dem, was sie bezweckten, immer aber etwas ganz Unvorhergesehenes erzielten, und darum musste einem Poeten wie Richard Wagner die Tätigkeit der Staatsmänner „gewaltsam, stets aber unfruchtbar" erscheinen (X, 326). In Wahrheit aber irren nicht die Gesetze, sondern ihre Urheber, deren Wirksamkeit jedoch so notwendig ist wie die Bestellung

des Ackerfeldes, wenn anders jener Wille der Volkheit jemals zur Blüte gelangen soll. Der Dichter nun ist der einzig Wissende dieses Unbewussten. Schlägt sein Herz im Einklang mit dem seines Volkes (wie das bei Wagner der Fall war), so erblickt er deutlich, was kein andrer sieht: er ist der „vorverkündende Prophet“ (V, 94).

Wir sehen also, dass, wenn auch das Genie eines Richard Wagner ganz entschieden als ein „unpolitisches“ bezeichnet werden muss, wenn auch ein solcher Mann fast notwendigerweise „dumme Streiche“ beging, sobald er von seiner Höhe zu der frivolen Alltäglichkeit hinabstieg, nichtsdestoweniger das, was er empfand und was er lehrte, dem Politiker von sehr grossem Interesse sein kann und muss. In solch einem Genius kommt eben der „Wille der Volkheit, ein Wille, den die Menge niemals ausspricht“ (Goethe), zum Ausdruck, zum Wort.

Wir haben folglich allen Grund, den Aussprüchen Wagner's über vaterländische Politik und über die Gestaltung der menschlichen Gesellschaft mit Achtung zu lauschen.

Die „plastischen Widersprüche“

Aus dem Vorhergehenden entnehmen wir, dass man Wagner's politischen Ansichten nur dann gerecht werden kann, wenn man sie von einem höheren Standpunkt aus betrachtet als von dem der Tagespolitik. Schon im Revolutionsjahre schreibt der Meister an Liszt: „Es ist mir wahrlich um etwas anderes zu tun als um die dummen politischen Tagesfragen“ (L. I, 38), und in seiner Schrift *Über Staat und Religion* (aus dem Jahre 1864) sagt er: „Gewiss war es aber für meine Untersuchung charakteristisch, dass ich hierbei nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herabstieg, namentlich die Zeitpolitik, wie sie mich trotz der Heftigkeit der Zustände nicht wahrhaft berührte, auch von mir gänzlich unberührt blieb“ (VIII, 8). Es ist leicht begreiflich, dass unter diesen Bedingungen Wagner's allererste politische Kundgebung, seine Rede im Vaterlandsverein, von allen missverstanden wurde, von König und Volk, von Demokraten und Monarchisten. Nicht anders erging es seinen späteren Äusserungen. Er wurde nicht verstanden, und er konnte nicht verstanden werden. Heute aber liegt es nur an uns zu verstehen oder nicht zu verstehen. Was hier folgt, soll einfach als eine Anleitung zum Verständnis gelten.

Welches sind bei Wagner die leitenden politischen Ideen?

Ehe ich diese Frage beantworten kann, muss ich den Leser auf einen wichtigen Umstand aufmerksam machen. Zum Verständnis alles folgenden ist das unerlässlich notwendig.

Die Lehren Wagner's — nicht bloss auf dem Gebiete der Politik, sondern auf allen Gebieten — enthalten nämlich Thesen, die zunächst den Eindruck direkter Widersprüche machen. Wie ist diese Tatsache, die schon manchen verwirrt hat, zu erklären?

Ich glaube folgendermassen.

In der ganzen Natur ist die Logik nirgends als im Gehirnkasten des Menschen heimisch. Als Ganzes genommen empfindet jedoch auch die Menschheit nicht in Übereinstimmung mit den logischen Denkgesetzen des Individuums. Sie ist ein Bestandteil der Natur, und auch ihre Bewegungen (wenn man diese in ihren grossen Linien verfolgt) finden nach weit umfassenderen Gesetzen statt, als diejenigen es sind, die den Gehirnfunktionen enge Schranken setzen. Darum ist der Wille der Menschheit ein widerspruchsvoller: wie man so sagt, ein „unvernünftiger" — man könnte aber ebensogut sagen, ein „naturgemässer". Die Volkheit will zugleich (wie Goethe konstatiert) „Klassizismus und Romantizismus, Innungszwang und Gewerbefreiheit, Festhalten und Zersplittern des Grundbodens", und ich setze hinzu auch Ordnung und Freiheit, Musse und Arbeit usw. Das Organisatorische dagegen kann nicht anders als streng logisch, d. h. rücksichtslos einseitig vorgehen. Darin liegt auch die Berechtigung von Pope's Forderung, der Staatsmann müsse ein wenig beschränkt sein. Das ist er, indem er bei allem Scharfsinn notwendigerweise nur das Eine im Auge behält und des weiterreichenden Einflusses selbst seiner eigenen Wirksamkeit gar nicht gewahr wird. Die vollkommene Berechtigung dieser Einseitigkeit, ohne welche sich auf dem der Menschheit vorgezeichneten Wege der Logik gar nichts erreichen liesse, hat Wagner deutlich eingesehen; er schreibt: „Politisch sein gilt, nach meiner jetzigen Erfahrung, soviel, als immer nur das Nächstmögliche im Auge halten, weil nur hier Erfolg möglich ist, ohne Erfolg eine politische Tätigkeit aber ein reiner Nonsens ist" (Bf. an Roeckel vom 6. März 1862). Das Genie des Dichters greift aber viel tiefer als auf das „Nächstmögliche": es erfasst das „Nötige", jene „gemeinschaftliche Not", aus welcher

erst die wahren „Bedürfnisse“ des Volkes hervorgehen, die auch „in der Gemeinsamkeit allein Befriedigung zu finden vermögen“ (vergl. *Das Kunstwerk der Zukunft*, III, 60 u. 188); das Genie bringt jenes Unlogische, Widerspruchsvolle, aber einzig Wahre, jenen Untergrund alles menschlichen Empfindens und Handelns zum Ausdruck. Und gerade weil es das tut; weil es gänzlich „unpolitisch“ ist; weil es nicht wie der einzelne, auch nicht wie die einzelne Klasse oder die einzelne Partei, sondern wie die gesamte „Volkheit“ empfindet; weil es gewissermassen ein Mikrokosmos oder zum mindesten ein „Mikrodemos“ ist; weil es das ausspricht, was die Volkheit verschweigt: darum enthalten die Anschauungen und die Aussprüche schöpferischer Genies immer und ausnahmslos unvermittelte Widersprüche. Wagner steht durchaus nicht allein. Vielleicht ist Goethe das grossartigste Beispiel des Widerspruches in der Einheit; aber alle grossen Künstler sind in diesem Punkte verwandt.[1]) Nur der praktische, industrielle Cyklop erschaut die Welt durch ein einziges Auge; das Volk aber und das Genie haben zwei.

Wir werden also überall bei Wagner, und zwar zunächst in seinen politischen Grundbegriffen, Widersprüche antreffen, die wir als plastische Widersprüche bezeichnen wollen.[2])

Erst nachdem wir eingesehen haben, dass der Poet nicht ein Sklave der Logik, sondern ein Priester der Wahrheit ist und dass er als solcher des Vorrechtes geniesst, die in der Natur begründeten Widersprüche auszusprechen und mit hoher Gerechtigkeit zur Geltung zu bringen, erst jetzt können wir mit Vorteil in diesem und den folgenden Abschnitten seine Lehren näher betrachten.

Deutsch-patriotische Gesinnung

Das Erste nun, was in bezug auf Richard Wagner's Politik festgestellt werden muss, ist ihr ausgesprochen deutscher Charakter.

[1]) Und nicht bloss Künstler, sondern alle wirklich grossen Männer. Bei niemandem dürfte man drastischere Beispiele des Widerspruchs finden als bei Martin Luther.

[2]) Zu glauben aber (wie es schon manchen bedauernswerten Schriftstellern begegnet ist), dass ein solcher Geist aus Mangel an Scharfsinn oder aus fehlender Überlegung Widerspruchsvolles, „Unsinniges“ aufgestellt habe, das ist noch viel naiver, als die kühnsten Träume des grossen Dichters (nach der Versicherung der selben Schriftsteller) es sind.

Zwar wurde auch Wagner von jenem frischen Zug der Völkerverbrüderungsideen ergriffen, die zur Revolutionszeit als Erbschaft des so vielfach angefeindeten Christentums von neuem, und zwar im Herzen gerade seiner Gegner erblühten, und es ist nicht zu verwundern, dass der feurige Künstler sich zunächst nicht viel mit Untersuchungen über die Rassenfrage abgab — erklärten doch die weisesten Männer jener Zeit, es gebe keine edleren und weniger edlen Volksstämme (Humboldt); aber daraus und aus dem ferneren Umstand, dass auch später — als Wagner durch die Belehrung seines Freundes Gobineau und durch eigene Studien den unleugbaren Wertunterschied der Menschenrassen kennen gelernt (X, 352 ff.) und allem wissenschaftlichen Dogmatismus zum Trotz im indogermanischen Stamm den qualitativ höchsten erkannt hatte — daraus, sage ich, dass sein Herz auch dann noch stets die gesamte Menschheit umfasste und als den grössten Ruhm des deutschen Vaterlandes ersehnte, nicht dass es die Welt beherrschen, sondern dass es „die Welt veredeln und erlösen" sollte (X, 173): daraus lässt sich doch wahrlich auf keine weltbürgerlich-radikale Gesinnung schliessen.

Schon hier beherbergt sein Herz zwei scheinbar sich widersprechende Empfindungen: Wagner ist ein Deutscher im ausschliessenden Sinn des Wortes, und er ist zugleich Allmensch nach dem Vorbild Jesu Christi.

Worauf aber mit dem grössten Nachdruck hingewiesen werden muss, ist die Tatsache, dass Wagner niemals — auch nicht in der Revolutionszeit — dem „Internationalismus" frönte. Zwar unterscheidet er in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* „zwei Hauptmomente der Entwickelung der Menschheit: den geschlechtlich nationalen und den unnational universellen" (III, 75); den Wert des „geschlechtlich nationalen" erkennt er aber daselbst „mit freudigstem Entzücken" an. Was Wagner in der selben Schrift unseren modernen Staaten zum Vorwurf macht, ist gerade der Umstand, dass sie vielfach nicht auf geschlechtlich-nationaler Grundlage ruhen, sondern „die unnatürlichsten Vereinigungen der Menschen sind — — nur durch äussere Willkür, z. B. dynastische Familieninteressen entstanden" (III, 199). Und hat er nun, durch die falschen Lehren massgebender Männer irregeleitet, sich entschieden in der Behauptung getäuscht, die geschlechtlich-nationale Entwicke-

lung habe jetzt ihren „vollendeten Abschluss“ erreicht, so ist nicht bloss darauf hinzuweisen, dass er sich mit dieser Frage damals (1849) theoretisch nicht beschäftigte und sie kaum streift, sondern vor allem darauf, dass er in der Praxis stets geschlechtlich-national empfand und handelte! Das entscheidet.

In seiner berühmten Rede im demokratischen Vaterlandsverein am 14. Juni 1848 fordert Wagner (der „unpraktische Träumer!“) die Begründung deutscher Kolonien und äussert sich fast chauvinistisch: „Wir wollen es besser machen als die Spanier, denen die neue Welt ein pfäffisches Schlächterhaus, anders als die Engländer, denen sie ein Krämerkasten wurde. Wir wollen es deutsch und herrlich machen!“[1]) In eben der selben Rede bekämpft Wagner die von den Achtundvierzigern geforderte „konstitutionelle Monarchie auf der breitesten demokratischen Grundlage“, weil diese Auffassung des Monarchismus „ein fremdartiger, undeutscher Begriff sei“. An Wagner's ungestüm „geschlechtlich-nationaler“ deutscher Gesinnung selbst zu jener Zeit, wo er an eine zukünftige unnationale Entwickelung glauben zu müssen wähnte, kann nach solchen Worten niemand zweifeln.

An weiteren Beweisen fehlt es aber nicht.

Lohengrin — „Für deutsches Land das deutsche Schwert!“ — ist aus 1847; die patriotische Schrift *Die Wibelungen* aus 1848—49; der *Entwurf zu einem deutschen Nationaltheater* aus 1848 und revidiert 1850. In dem selben Jahre 1850 aber, im August, also nur zehn Monate nach Vollendung jener Schrift, in welcher von einer „unnational universellen“ Entwickelung die Rede war, schreibt Wagner sein *Judentum in der Musik:* die Rassenfrage nahm schon seine volle Aufmerksamkeit in Anspruch; er war nicht mehr bloss instinktmässig, sondern bewusst ein Deutscher und eröffnete den Kampf gegen das Ungermanische im Herzen des eigenen Volkes, in der deutschen Kunst. Wie er der gewonnenen tiefen Einsicht niemals untreu wurde, wie er kämpfte und litt, das werde ich im dritten Abschnitt dieses Kapitels weiter ausführen. Von nun an vertrat er mannhaft das Deutschtum, nicht allein gegen die Übergriffe des Judentums, sondern auch gegen das Welschtum, überhaupt gegen alles Undeutsche.

---

[1]) Die Kolonialidee hat Wagner sein ganzes Leben hindurch beschäftigt; vergl. z. B. *Religion und Ku nst,* X, 31

Anfänglich zog er sich hierdurch den Hass aller anderen Nationen zu; jetzt jedoch, wo das Deutsche, in seiner Kunst verkörpert, siegreich in alle Länder eingezogen ist, hat er sich auf der ganzen Erde den Ruhm des Vorkämpfers und des echtesten Vertreters deutscher Eigenart errungen. Das ist aber so allgemein bekannt, dass ich es nicht durch besondere Belege erhärten, sondern lieber gleich zu weniger Bekanntem übergehen will.

Wagner's grundlegende politische Überzeugungen

Um die Ansichten dieses deutschen Mannes in bezug auf Staat und Gesellschaft dem Leser recht drastisch und eindringlich vorzuführen, will ich zunächst die zwei grundsätzlichen Widersprüche nennen, die sein politisches Denken von Anfang bis zu Ende beherrschen; alles übrige folgt dann von selbst, und das im einzelnen sich scheinbar Widersprechende wird nicht als verwirrend, sondern als natürlich, nicht als ratlose Inkonsequenz, sondern als durch die organische Einheit der Weltanschauung bedingt empfunden.

1. Das *Königtum* ist Wagner stets als der unerlässliche Mittelpunkt aller staatlichen Organisationen erschienen, und zwar in der Gestalt des Einherrschertums, das man gewöhnlich (aber vielleicht nicht ganz mit Recht) als gleichbedeutend mit „absolutem Königtum" betrachtet; zugleich wurde er nicht müde, die möglichst unbeschränkte *Freiheit* des Individuums zu verfechten. Der erste Widerspruch lautet also: absolutes Königtum — freies Volk.[1])

2. Die *Religion* ist nach Wagner für das innere Leben, was das Königtum für das äussere; selbst in jenen Jahren (etwa von 1849—1852), wo Wagner dem historisch gewordenen Christentum fast direkt feindlich gesinnt war, gibt es nicht eine einzige Schrift von ihm, in der er nicht von der Religion als der Grundlage der „eigentlichen Menschenwürde", als der Quelle aller Kunst usw. spräche; die *Kirchen* dagegen und die Kristallisierung der Offenbarung zu Dogmen, wenngleich sie von Wagner meistens mit höchster Achtung behandelt werden und ihm zu lichtvollen Exkursen Gelegenheit bieten, liegen ihm offenbar persönlich fern, so dass man seine sämtlichen Schriften

[1]) Wie aus dem folgenden hervorgehen wird, kann man den Satz auch umdrehen: freies Königtum — absolutes Volk; erst aus dieser Doppelgestalt erhellt der richtige Sinn.

lesen kann, ohne zu erraten, welcher christlichen „Konfession“ er angehörte, und dass jedenfalls weder aus seinen Lehren noch aus seinen Kunstwerken irgendeiner besonderen Gestaltung des Christentums das Recht erwachsen kann, ihn für sich zu beanspruchen. Der zweite Widerspruch besteht also in einem bisweilen kategorisch ausgesprochenen, immer aber „latent“ empfundenen Antagonismus zwischen Religion und Kirche.

In dem ersten Widerspruch haben wir die Vereinigung zweier Thesen, von denen der nüchterne Verstand im ersten Augenblick nicht begreift, wie sie nebeneinander zugleich bestehen sollen; in dem zweiten Widerspruch — umgekehrt — die Entgegenstellung zweier Thesen, von denen gemeiniglich angenommen wird, dass sie sich gegenseitig bedingen.

Sein Verhältnis zur Religion

Da dieser Abschnitt der Politik im engeren Sinne des Wortes gilt, kann ich hier nur weniges über Religion vorbringen und erledige dies lieber sofort, um mich dann ungeteilt dem Hauptthema zu widmen. Eine nähere Erörterung über Religion gehört in den Abschnitt Regenerationslehre. Es war aber durchaus geboten, Wagner's so entschiedenes Verhältnis zu dieser — für die Gestaltung der menschlichen Gesellschaft grundlegenden — Frage schon hier hervorzuheben und in das rechte Licht zu stellen. Besonders belehrend ist ein Hinweis auf seine Aussprüche inmitten der Revolutionszeit.

Als Wagner in jener Rede im Vaterlandsverein — der einzigen politischen Rede, welche er je gehalten — eine überaus kühne Umgestaltung unserer gesellschaftlichen Verhältnisse vorschlug und namentlich durch seine Befürwortung der Abschaffung des Adelsstandes sich den Ruf eines „Blutroten“ zuzog: worauf gründete er damals die Zuversicht, mit welcher er in die Zukunft schaute? Etwa auf Parlamente? oder auf Menschheitsrechte oder dergleichen? Nein, auf Gott! „Gott wird uns erleuchten, das richtige Gesetz zu finden!“ Es liegt ein Lutherscher Trotz des Glaubens in diesen Worten. Und wenn er nun ferner in der selben Rede „die Erfüllung der reinen Christuslehre“ als Ziel bezeichnet und von dem „gotterfüllten Bewusstsein“ des Königs spricht, so gehört Unverstand oder Böswilligkeit dazu, die tiefreligiöse Gesinnung dieses Mannes in Zweifel zu ziehen. Bezüglich der Bedeutung der Religion haben Wagner's Ansichten niemals geschwankt. In seinen

Züricher, in seinen Münchener, in seinen Bayreuther Schriften finden wir immer den selben Standpunkt vertreten: dass Kunst und Religion sich gewissermassen gegenseitig bedingten, dass keine von beiden ohne die andere blühen könne und dass von dem Gedeihen beider die Entwickelung der Menschheit zu einer besseren und schöneren Zukunft abhänge.

Dagegen lässt der vorhin von mir hervorgehobene Widerspruch, den man vielleicht noch richtiger als „Liebe zur Religion — Abneigung gegen das Pfaffentum" bezeichnen könnte, es ganz begreiflich erscheinen, dass Wagner häufig gegen die Kirchen polemisiert und dass ihm namentlich keine einzige Form der Heuchelei so im innersten verhasst war wie die religiöse. Treffend sagt er: „Mit der Religion nimmt der Deutsche es ernst" *(Was ist deutsch?* X, 63). Dass er in einigen seiner früheren Schriften[1]) sich mit ungerechter Einseitigkeit über das Christentum ausgesprochen hat, indem er einzig und allein den Missbrauch der göttlichen Offenbarung zu weltlichen Zwecken durch die Kirche im Auge hielt, hat der Meister sehr bald eingesehen und eingestanden (VIII, 28). Wie bei der Rassenfrage hatte er sich im ersten Augenblick der Führung von Männern anvertraut, die ihn von seinem eigenen sicheren Wege ablenkten. Christentum und Priesterherrschaft dünkten ihm damals synonym (E. 40). Dass er aber zwanzig Jahre später diese Schriften unverändert in seine „Gesammelten Schriften" aufnahm, beweist, dass er in jener Meinung keine Verirrung erblickte, sondern nur eine Einseitigkeit, eine aus einer „leidenschaftlichen Auffassung" entstandene Unklarheit (E. 90), die durch die Vorlegung seines gesamten Lebenswerkes sofort ins rechte Licht gerückt werden müsste. Man kann Wagner's *Die Kunst und die Revolution* überhaupt als eine Schrift gegen die Heuchelei bezeichnen. Dieses Laster wird darin in seinen verschiedensten Erscheinungen gegeisselt: die Heuchelei im Staate, in der Dichtkunst, im Drama, in der Kirche, im Patriotismus, in der Ehre usw. In Wagner's Herzen fand damals jene von Carlyle als nötig bezeichnete Empörung statt, „die Empörung gegen Lügen-Herrscher und Lügen-Lehrer". Ver-

[1]) In *Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft, Kunst und Klima,* alle drei aus den Jahren 1849—50.

schiedenen, die zu jener Zeit in persönliche Berührung mit Wagner traten, „erschien er als ein niederschmetternder Bussprediger gegen die Sünde der Heuchelei“ (U. 173). Und wahrlich, ein Mann, der nicht so tief religiös empfunden hätte wie er, der nicht so fest davon überzeugt gewesen wäre wie er, dass „nur die Religion zur eigentlichen Menschenwürde führe“ (VIII, 26), der hätte sich nicht dazu hinreissen lassen, die Kirche als „offenkundige Lügnerin und Heuchlerin“ (III, 22) zu bezeichnen. Hat er etwa nicht recht, wenn er schreibt: „Zugunsten der Reichen ist Gott Industrie geworden . . . . . unser Gott ist das Geld, unsere Religion der Gelderwerb“ (III, 32, 34)? Ruft er aber nicht in den selben Schriften nach einer anderen, wahren Religion, die eben nicht die Religion des Geldes wäre, nicht „die herrschende Religion des Egoismus“ (III, 33, 77, 145 usw.)? Sagt er nicht, „das Kunstwerk sei die lebendig dargestellte Religion“ (III, 77)? Hat er nicht gerade 1848 *Jesus von Nazareth* geschrieben, eine Verherrlichung der göttlichen Person des Erlösers?[1]) Und sind nicht die Schlussworte von *Die Kunst und die Revolution* — das Anrufen „Jesu, der für die Menschheit litt, und Apollon's, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob“ — eine wörtliche Vorverkündigung der grossen Gedanken, die Wagner dreissig Jahre später in seiner berühmten Schrift „*Religion und Kunst*“ (Jesus und Apollon) niederlegen sollte?

Andrerseits darf nicht übersehen werden, dass, wenn Wagner später mit hoher Gerechtigkeit von der historischen Erscheinung des Christentumes sprach, in dessen eigentlichen Geist er durch Schopenhauer eingeführt worden war, er doch nie müde wurde, „die Lügengeburten“ zu geisseln, und dass er nur wenige Tage vor seinem Tode die Kirche als „abschreckend warnendes Beispiel“ hinstellte (Bf. vom 31 Januar 1883, X, 416). In welchem Sinne dies jedoch aufzufassen ist, zeigt eine andere Briefstelle aus dem Jahre 1880: „Das wir Kirche, Priestertum, ja die ganze Erscheinung des Christentums in der Geschichte schonungslos darangeben, dies geschieht um jenes Christus willen, den wir in seiner vollen Reinheit uns erhalten wollen“ (vergl. *Wagner-Lexikon,* S. 941).

[1]) Vergl. Kap. III, Abschn. 2 und die Schrift vom Abbé Hébert *Le sentiment religieux dans l'œuvre de Richard Wagner* (Paris 1895).

Es steht folglich fest, dass Wagner zu allen Zeiten den Gottesglauben, die Religion als die unentbehrliche Grundlage des sozialen Lebens gelehrt hat. Ja, eine Ansicht, die er zur Revolutionszeit aussprach, wird man kaum begreifen, wenn man nicht sich selber (wenigstens in der Einbildung) von den hochschlagenden Wellen jener Sturm- und Drangperiode fortreissen lässt. Wagner war nämlich damals geneigt, den Staat überhaupt als ein blosses Surrogat zu betrachten, dessen Berechtigung nur in der mangelhaften Beschaffenheit unserer Religion liege; ihm schwebte als Ideal vor: „eine Religion und gar keinen Staat" (1851, IV, 91). Und wenn er auch bald von der Aufstellung so extremer Forderungen abliess, diese Formel kam ihm doch recht von Herzen. Ihre Undurchführbarkeit musste er einsehen; aber, wer weiss? vielleicht hätte sie die innerste Empfindung widergespiegelt, die ihn bis zu seinem Tode beseelte.

Das Königtum

„Absoluter König — freies Volk"; das betrachte ich als Wagner's politisches Bekenntnis in seiner knappsten Form. Vor seinem fünfunddreissigsten Lebensjahr hat sich der Meister mit politischen Fragen nicht beschäftigt; sobald dieses Gebiet aber seine Aufmerksamkeit gefesselt hatte, stellte er jene beiden Forderungen auf; bis an sein Ende bildeten sie den Kern seiner Anschauungen über den Staat.

Man glaubt nicht, zu welcher Masse von geschriebenem Unsinn dieser scheinbare Widerspruch in Wagner's Ansichten geführt hat: die einen beschreiben ihn als einen Reaktionär, die anderen als einen Sozialisten, und noch andere lassen ihn alle paar Jahre wie eine Schlange sich häuten — nur dass die Schlange wenigstens immer die gleiche Haut wiederbekommt, Wagner dagegen jedesmal eine andersgefärbte! Jedoch, das gehört nicht hierher; Richard Wagner — nicht seine Kommentatoren — soll uns beschäftigen.

Auf eines muss ich vor allem aufmerksam machen: natürlich bilden jene beiden Begriffe „absoluter König — freies Volk" nach Wagner's Empfindung keinen Widerspruch; im Gegenteil, für ihn sind sie *correlata*. Frei ist das Volk nur, wenn einer herrscht, nicht wenn viele herrschen; Einherrscher ist der König nur, wenn er nicht erst adelige Nebenbuhler zu befriedigen und Parlamentsmajoritäten zu gewinnen hat, sondern

einem freien, „absoluten“ Volke vorsteht. Ob Wagner mit seiner Anschauung recht hatte oder nicht, das habe ich nicht zu untersuchen. Eins dünkt mir aber unstreitig: den „stummen Willen der Volkheit“, nämlich des ganzen germanischen Stammes, spricht er hier aus. In den uralten indischen Gesetzbüchern lesen wir: „Die Weisen hatten beide Welten im Auge, als sie den Fürsten, das überaus grosse Wesen, schufen, indem sie dachten, er werde das verkörperte Gesetz sein“. Freie Männer unter der Führung eines Einherrschers: so treffen wir die verschiedenen Zweige der Germanen an zur Zeit der Völkerwanderung; was Karl der Grosse erträumte, mag wohl das selbe gewesen sein, nur zu den grossartigsten Verhältnissen angewachsen; und noch heute dürfte die Verschmelzung von Königstreue und unbeugsamem Freiheitssinn das ganz spezifisch Charakteristische aller echten Germanen sein, woraus auch die besondere Gestaltung ihrer Staaten sich ergeben hat. Es ist leicht, über derartiges zu lächeln: niemals aber wurde etwas Grosses in der Geschichte ohne Ideale geleistet, und Wagner folgte einer glücklichen Eingebung, als er 1848 „einer sehr prosaisch geleiteten Masse ein poetisches Bild davon vorhielt, wie er sich das Königtum denke“.[1])

In jener Rede im Vaterlandsverein warnt Wagner vor der konstitutionellen Monarchie, „diesem fremdartigen, undeutschen Begriff. . . . . Jeder Schritt vorwärts auf dieser demokratischen Grundlage ist eine neue Bewältigung der Macht des Monarchen, nämlich: des Alleinherrschers; das Prinzip selbst ist die vollständigste Verhöhnung der Monarchie, die eben nur im wirklichen Alleinherrschertum gedacht werden kann: jeder Fortschritt im Konstitutionalismus ist eine Demütigung für den Herrscher, denn er ist ein Misstrauensvotum gegen den Monarchen. . . . . Was Lüge ist, kann nicht bestehen, und die Monarchie, d. h. die Alleinherrschaft ist eine Lüge, sie ist es durch den Konstitutionalismus geworden.“ Der Zweck dieser ganzen Rede, gehalten mitten in jener stürmischen Zeit, wo die Grundvesten aller Ordnung zu wanken schienen, war der Nachweis, dass „das Königtum immer der heilige Mittel-

[1]) Vergl. in der illustrierten Ausgabe den faksimilierten Brief an Lüttichau, S. 51.

punkt bleiben könnte". Das waren Wagner's Ansichten über das Königtum zu seiner revolutionärsten Zeit. Später (1864) gab er seinen Gedanken hierüber den vollendetsten Ausdruck in seiner Schrift *Über Staat und Religion.* Namentlich der Satz: „In der Person des Königs erreicht der Staat zugleich sein eigentliches Ideal" bringt Wagner's Anschauung kernig und kräftig zum Ausdruck. Denn das erst von Wieland in die deutsche Sprache eingeführte Wort „Königtum" schmeckt nach Abstraktion und Systematik; nicht das „Königtum" ist der heilige Mittelpunkt des Staates, wie Wagner 1848 geschrieben hatte, sondern die Person des Königs. Diese Person des Königs hat Wagner namentlich in *Lohengrin* und in seinem (unausgeführt gebliebenen) historischen Drama *Friedrich der Rotbart* verherrlicht: beide aus der Revolutionszeit.

Das „freie Volk"

Über Wagner's Gesinnungen in bezug auf das Königtum kann also nicht der geringste Zweifel obwalten. Weniger leicht ist es darzutun, wie er sich das „freie Volk" dachte. Vielleicht gelingt es, wenn wir sein Verhältnis zu den verschiedenen Parteien, welche das Schema unserer heutigen Politik ausmachen, klarzulegen versuchen. Von sich und den ihm Gleichgesinnten sagt Wagner: „Wir gehören keiner aller jener (politischen) Parteien" (X, 350). Es ist aber wichtig zu verstehen, inwiefern er keiner Partei angehörte; denn dieses Verhältnis war nicht das negative Resultat einer blossen Abwendung von der Politik, sondern das Ergebnis seiner positiven Anschauungen.

Fragen wir uns z. B.: War Wagner „konservativ"?

Zwar erklärt er in seiner angeblich revolutionärsten Schrift, *Kunst und Revolution,* die Kunst sei zur Zeit ihrer Blüte konservativ gewesen und werde es wieder werden (III, 35 und 43),[1]) und später behauptet er — in der ihm eigenen Art, nicht das „sollen", sondern das „sein" als entscheidend zu betrachten — „der Deutsche ist konservativ" (X, 63); Wagner jedoch schlechthin als konservativ zu bezeichnen, wäre ein allzu kühnes Paradoxon: der landläufigen politischen Auffassung des Wortes nach war er es niemals. Eine Abneigung gegen den Adel ergibt sich fast mit Notwendigkeit aus der Anschauung „freier König — freies Volk". Der Adel wird, sobald

[1]) Vgl. auch den interessanten Kommentar, U. 137.

er keine historische Aufgabe mehr zu erfüllen hat, zu einem Zwischending, welches die üblichen Vorteile der Mittelsperson sich anzueignen versteht und, einzig und allein um seine egoistischen Klasseninteressen besorgt, sowohl die Rechte des Königs als die Rechte des Volkes schmälert. In seiner Vaterlandsvereinsrede fordert darum Wagner als eine unumgängliche Bedingung der Emanzipation des „Königtums" „den Untergang auch des letzten Schimmers von Aristokratismus". Zwar hat er die früheren Verdienste des Adels um die Kunst anerkannt (IV, 280) und später einmal in der Schrift *Deutsche Kunst und deutsche Politik* einen Appell an den deutschen Adel gerichtet (1865); selbst da bezeichnet aber Wagner diesen Stand in seiner jetzigen Verfassung als „fast überflüssig, ja schädlich" und fordert eine so hohe Entsagungskraft von ihm, damit er wieder einmal der alten Ritterorden würdig werde und eine „geistige Charaktermacht" in Deutschland bedeute (VIII, 145), dass er selber bald über eine so schlecht angebrachte Zumutung lächeln musste (X, 162).

Dass dieses Verhalten gegen den Adel Wagner in den Ruf des Liberalismus bringen konnte, ist nicht zu verwundern. Verdient hat er diesen Ruf aber nicht; denn schon 1850 bezeichnete er „all' unseren Liberalismus" als „ein nicht sehr hellsehendes Geistesspiel" (V, 86), und was er in seinen späteren Schriften über die Herrschaft des Liberalismus sagt, gemahnt einen immer an Goethe's Wort: „Eine Idee darf nicht liberal sein!"

Dass Wagner — wenigstens zeitweilig — ein echter Demokrat gewesen sei, hat mehr Schein für sich; jedoch auch nur Schein. In der Vaterlandsvereinsrede ist allerdings von Demokratie die Rede: die „Volksherrschaft" wird dort als Ziel bezeichnet. Da aber diese ganze Rede der Beibehaltung des erblichen Königtums gilt und zugleich heftig gegen den Konstitutionalismus polemisiert, so bleibt das Demokratische daran sehr problematisch. Den Mitgliedern des Vaterlandsvereins muss es auch damals so erschienen sein; denn das „Dresdener Morgenblatt für Unterhaltung und Belehrung" vom 18. Juni 1848 berichtet, diese Rede habe Wagner „mit allen Meinungen und Parteien etwas in Spannung gebracht!" Ein echter Demokrat kann Wagner schon darum niemals gewesen sein, weil, wie er

selber sagt, die Demokratie „ganz undeutsch" ist. „Die Demokratie ist in Deutschland ein durchaus übersetztes Wesen. Sie existiert nur in der Presse" (X, 69).

War aber Wagner vielleicht ein Sozialist? Dass er es wenigstens zur Revolutionszeit, wenn auch nur vorübergehend, gewesen sei, ist behauptet worden. Das Märchen von dem Sozialisten Wagner verweht aber vor des Meisters eigenen Worten. In seiner Rede im Vaterlandsverein (1848) nennt er den Kommunismus „die abgeschmackteste und sinnloseste Lehre", und den sozialistisch angehauchten Mitgliedern des Vereins ruft er zu: „Wollt Ihr nicht erkennen, dass in dieser Lehre der mathematisch gleichen Verteilung des Gutes und Erwerbes eben nur ein gedankenloser Versuch zur Lösung jener allerdings gefühlten Aufgabe gemacht worden ist, der sich in seiner Unmöglichkeit selbst das Urteil der Totgeborenheit spricht?" Deutlicher kann wohl unmöglich geredet werden! Im Jahre 1849 spricht Wagner davon, dass die Menschen „durch die zur Schau getragenen Theorien unserer doktrinären Sozialisten beirrt werden" (III, 39). In *Oper und Drama* (1851) sagt er: „Der Sozialist plagt sich mit fruchtlosen Systemen" (IV, 282). Kurz, man kann sicher behaupten, dass die politische Partei der Sozialisten — als politische Partei — niemals seine Sympathien besessen hat. Wie sollte der Künstler sich für das Philisterwerden des Volkes, wie es einem Lassalle und Marx als Ideal vorschwebte, jemals begeistert haben?

Dagegen ist es zweifellos, dass er den Schrecken, der manche guten Leute — denen „Ruhe und Ordnung, selbst um den Preis des niederträchtigsten Verbrechens gegen die menschliche Natur" (IV, 77) das Höchste bedeutet — bei dem blossen Wort „Sozialismus" zu ergreifen pflegt, nicht empfand. Gerade an seinem Lebensabend verweist Wagner öfters auf den Sozialismus (z. B. IX, 144, X, 270 u. 309); die sozialistische Bewegung gilt ihm „aus starken inneren Gründen als sehr beachtenswert"; und schon früher hatte er auf den „tieferen, edleren Naturdrang" hingewiesen, der dieser Bewegung „zugrunde liegt" (III, 40). Seine Stellung zum Sozialismus kennzeichnen aber folgende schwerwiegende Worte zur Genüge: „Jede politische Revolution überhaupt ist unmöglich geworden. In der Politik haben ja keinem Menschen erst die Augen aufzugehen: alle

wissen ja die Ehrlosigkeit unserer politischen Zustände: nur dass hinter ihnen sich die soziale Frage verbirgt, gibt allen den feigen Mut, auszuhalten. Wir haben gar keine Bewegung mehr als die ganz entschieden soziale, aber diese in einem ganz anderen Sinne, als unsere Sozialisten sie sich träumen lassen.“[1]) Jetzt, nach fünfzig Jahren, beginnt alle Welt einzusehen, dass eine „ganz entschieden soziale Bewegung“ stattfinden muss und tatsächlich stattfindet — aber eben „in einem ganz anderen Sinne, als unsere Sozialisten sie sich träumen lassen“.

Wagner als Revolutionär

Versuchen wir, uns Wagner's Anschauungen in bezug auf diese „soziale Bewegung“ recht deutlich vor Augen zu führen.

„Meine Sache ist: Revolution zu machen, wohin ich komme!“ (U. 20). Diese Worte könnten als Wagner's Wahlspruch für sein ganzes Leben gelten. Und wenn jemand ihn als Revolutionär bezeichnen will, so kann man nichts dagegen einwenden — unter dem einen Vorbehalt, dass Wagner selbst in seiner Sturm- und Drangperiode an eine „politische Revolution“ nicht glaubte, also auf keinen Fall als „politischer Revolutionär“ gelten kann. An die Möglichkeit einer gründlichen, erfolgreichen Reform hat Wagner nur sehr kurze Zeit, vielleicht nur einige Wochen im Laufe des Jahres 1848 geglaubt. Schon im Sommer 1849 verfasste er *Die Kunst und die Revolution,* und im September 1850 meldet er Uhlig seinen „jetzigen Unglauben an alle Reform und seinen einzigen Glauben an die Revolution“ (U. 58).

Lassen wir aber die Bezeichnung Revolutionär für Wagner, wenn auch nicht (bei unserem heutigen Sprachgebrauch) als sehr treffend, so doch wenigstens als zulässig gelten, so muss der Leser wohl verstehen, dass des Meisters Teilnahme an den politischen Bewegungen der vierziger Jahre rein gar nichts hiermit zu tun hat. Damals war Wagner nach seinem eigenen Geständnis „im Irrtum befangen und von Leidenschaft hingerissen“ (L. II, 122); die Begebenheiten jener Tage haben also für die Kenntnis seines Charakters (seiner Furchtlosigkeit, seines Vertrauens in den deutschen Geist usw.) grossen Wert, gar keinen Wert aber für die Erkenntnis seiner sozialen Anschauungen. Diese finden sich in aller nur wünschbaren Deutlichkeit

[1]) Brieflich 1850, ungedruckt.

und Ausführlichkeit in seinen Schriften von 1849 an bis 1883. Und der Überblick über diese gesamten Schriften gestattet uns, die Bezeichnung Revolutionär für Wagner nicht unbedingt zurückzuweisen.

Was versteht aber Wagner unter Revolution, wenn er nicht „politische Revolution" darunter verstanden wissen will? Gleich in seiner ersten Schrift sagt er es uns. Er versteht darunter „die grosse Menschheitsrevolution, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte", die „ihre erste Tätigkeit . . . . . in der Auflösung des athenischen Staates ausübte" (III, 36—38)! Über zwei Jahrtausende — seit dem Sieg des „revolutionären Staatsmannes" Perikles — lebt Europa in dem chaotischen Zustand der Revolution. Der eigentliche, erträumte Staat ist „von je immer im Untergange begriffen gewesen, oder richtiger, er ist nie erst in die Wirklichkeit getreten" (IV, 81), und unsere sogenannte Zivilisation ist „ein Chaos" (IX, 144). Unsere ganze politische Wirksamkeit, gleichviel ob sie sich reaktionär, liberal, demokratisch oder sozialistisch gebärdet, ist in Wahrheit „revolutionär". Revolution heisst ja „Drehbewegung", und die verschiedenen Parteien gleichen den Speichen eines und des selben Rades, das sich so lange drehen wird, als es Sklaven gibt, es zu treten, und Sklavenhalter, die sie dazu antreiben. Jene Schrift — *Die Kunst und die Revolution* — enthält auf vierzig kurzen Seiten eine geradezu meisterliche Skizze dieser revolutionären Bewegung, in welcher (nach Wagner) die Menschheit noch heute befangen ist. Es geht nicht an, aus einer so knappen Darstellung Zitate herauszuholen; hoffentlich ist die Zeit nicht fern, wo jeder Deutsche die Schriften eines Richard Wagner ebenso hochhalten wird wie die seiner anderen Geistesheroen. Dann wird er einsehen, welch eigentümliche Bewandtnis es mit dem „Revolutionärsein" Wagner's hat.

Schiller und Wagner

Wagner steht nämlich genau auf dem selben Standpunkt wie Schiller. Auch für Schiller ist unser heutiger Staat „ein Notstaat"; auch für Schiller „schwankt der Geist der Zeit zwischen Verkehrtheit und Rohigkeit, zwischen Unnatur und blosser Natur"; auch Schiller erhofft von der Zukunft eine andere Ordnung, die aber vom jetzigen Staat „nicht zu erwarten ist; denn der Staat, wie er jetzt beschaffen ist, hat das Übel

veranlasst", usw., usw.[1]) Wagner's „Menschheitsrevolution" ist also das selbe wie Schiller's Aufeinanderfolge der verschiedenartigen „Notstaaten"; er betrachtet die Menschheit als in einem chaotischen Durchgangsstadium begriffen, und zwar von jenem Augenblick an, wo doktrinäre „Politik" überhaupt auftrat; und das Ziel seiner Sehnsucht ist, was Schiller „das Vertauschen des Staates der Not mit dem Staat der Freiheit" nennt, nämlich das Ende dieser Revolution. Was Wagner von Schiller hier unterscheidet, ist nicht der Standpunkt, sondern einzig die Darstellung. In seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* beruft sich Schiller gleich anfangs auf Kant, Wagner dagegen beruft sich auf die griechische Kunst; bei Schiller's Darstellung waltet das Philosophische vor, bei der Wagner's das Künstlerische. Hierdurch erhält Schiller's Darstellung den Charakter leidenschaftsloser Erhabenheit, diejenige Wagner's dagegen das Gepräge der glühendsten Leidenschaft. Was Schiller sagt, enthält vielleicht mehr unanfechtbare Wahrheit, bleibt aber dafür mehr abstrakt, unfassbar; Wagner ist rücksichtslos einseitig, dafür aber eindringlicher.

Eine berühmte Ausführung Wagner's über das Sklaventum gipfelt in dem Satze: „Sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können — müssen alle Menschen gleich Sklave und elend sein." Die gleiche Verteilung des Gutes verwirft Wagner, wie wir sahen; hier dagegen erfahren wir, welche Gleichheit er fordert! Stellt man sich also auf den Standpunkt unseres „revolutionierenden" Notstaates und betrachtet diesen als ewig gültig und erhaltungswert, dann erscheint einem Wagner als Revolutionär; empfindet man dagegen mit Schiller, dass unser Staat „seinen Bürgern ewig fremd bleibt, weil ihn das Gefühl nirgends findet", und dass „der Mensch nicht dazu bestimmt sein kann, über irgendeinem Zwecke sich selbst zu versäumen", — teilt man die Ansicht Chateaubriand's „Le salariat est la dernière forme de l'esclavage", dann muss Wagner einem der wahre Antirevolutionär dünken. (Auch hier wieder der plastische Widerspruch!) Ihn verlangt es aus der Finsternis ans Licht, aus dem Chaos in die Ordnung, aus den „barbarischen Ver-

[1]) Vgl. *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.*

fassungen" (wie Schiller sich ausdrückt) an „das klare süsse Wasser der Natur" *(Kunstwerk der Zukunft,* III, 62).

Mancher wird meinen, das sei der Traum eines Dichters; grosse Historiker und Männer der Praxis haben jedoch ähnlichen Anschauungen gehuldigt. Carlyle ruft den „heroisch Weisen" zu: „Kürzt es ab, das tausendjährige Reich der Anarchie, gebt euer Herzblut hin, es abzukürzen!" [1]) Und auch P. J. Proudhon, einer der scharfsinnigsten Männer des 19. Jahrhunderts — der nur durch das unglaublichste Paradoxon zu dem gefürchteten Titel eines „Anarchisten" gekommen ist, da er in seinen Schriften gerade die vollkommene Anarchie unserer jetzigen „Ordnung" nachwies und in unseren Verfassungen „die Legalisierung des Chaos erkannte" — auch Proudhon versteht unter Revolution nicht den gewaltsamen Aufbau einer neuen Ordnung, sondern „das Ende der Anarchie".[2])

Unsere „anarchische Ordnung"

Heute wagt man es kaum, das Wort Anarchist auszusprechen; für uns ist es so ziemlich gleichlautend mit Bombenleger, Brandstifter und Mörder. Nehme ich aber das Wort in dem paradoxen Sinne, den man ihm vor fünfzig Jahren beilegte, so finde ich mehrere Berührungspunkte zwischen der Wagner-Schillerschen Denkart und dem Anarchismus Proudhon's. Wagner gebraucht nicht ungern das Wort „Anarchie". So sagt er z. B. 1852: „Wie soll ein Mensch, der durch und durch Methode ist, meine natürliche Anarchie begreifen können?" (U. 188). An einem anderen Orte heisst es: „Ich glaubte mich lieber an das Chaos halten zu müssen als an das Bestehende" (II, 311); und in seiner Schrift vom November 1882 über die Aufführung des *Parsifal* erklärt er die Vorzüglichkeit der Aufführung für eine Folge der „Anarchie, indem ein jeder täte, was er wolle, nämlich das Richtige". Die letzte Bemerkung ist allerdings halb im Scherz gefallen; bitterer Ernst dagegen ist die Stelle am Schluss der selben Schrift, wo Wagner unsere heutige Welt fast mit den Worten Proudhon's als „eine Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes" bezeichnet (X, 395). Besonders charakteristisch ist hierbei die Hervorhebung der Verneinung. Proudhon sagt:

[1]) Von Wagner in der Einleitung zum dritten Band seiner Ges. Schr. zitiert.

[2]) Vgl. namentlich *Idée générale de la Révolution,* S. 122 u. 298.

„La négation est la condition préalable de l'affirmation"; Wagner hatte schon früher geschrieben: „Nichts ist verderblicher für das Glück der Menschen gewesen, als dieser wahnsinnige Eifer, das Leben der Zukunft durch gegenwärtig geplante Gesetze zu ordnen" (III, 203), und an andrer Stelle: „Das Volk braucht nur zu wissen, was es nicht will, und dieses lehrt ihn sein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieses Nichtgewollte durch die Kraft seiner Not nur zu einem Nichtseienden zu machen, das Vernichtungswerte zu vernichten, so steht das Etwas der enträtselten Zukunft auch schon von selbst da" (III, 67).[1]) Auf den prinzipiellen Wert dieser Verneinung werde ich in dem Abschnitt über die Regenerationslehre ausführlich zurückkommen. Hier will ich nur noch bemerken, dass auch Schiller darauf hindeutet, wenn er „die Feigheit des Herzens" als den Hauptgrund davon angibt, „dass wir immer noch Barbaren sind". Und auch das muss festgestellt werden, dass diese Kraft des Verneinens, diese von Schiller geforderte „Kühnheit" bei Wagner keine vorübergehende Erscheinung war, sondern bis an sein Lebensende eines seiner hervorragendsten Merkmale bildete. In seiner ersten Äusserung über soziale Zustände (im Vaterlandsverein) verlangt er „die Abschaffung des bleichen Metalls" und fasst mit dieser kühnen negativen Forderung alles Elend unserer „anarchischen Ordnung" in ein einziges Wort zusammen. „Unser Gott ist das Geld, unsere Religion der Gelderwerb": diesen Gott und diese Religion verneint Wagner. Dreissig Jahre später fasste er den

[1]) Besonders schön kommt dieser Gedanke in einem sehr frühen Fragment zum Ausdruck: „Wir dürfen nur wissen was wir nicht wollen, so erreichen wir aus unwillkürlicher Notwendigkeit ganz sicher das, was wir wollen, das uns eben erst ganz deutlich und bewusst wird, wenn wir es erreicht haben: denn der Zustand, in dem wir das, was wir nicht wollen, beseitigt haben, ist eben derjenige, in welchem wir ankommen wollten. So handelt das Volk, und deshalb handelt es einzig richtig. Ihr haltet es aber deshalb für unfähig, weil es nicht wisse was es wolle: was wisset nun aber ihr? Könnt ihr etwas anderes denken und begreifen, als das wirklich Vorhandene, also Erreichte? Einbilden könnt ihr es euch, — willkürlich wähnen, aber nicht wissen. Nur was das Volk vollbracht hat, das könnt ihr wissen, bis dahin genüge es euch, ganz deutlich zu erkennen, was ihr nicht wollt, zu verneinen, was verneinenswert ist, zu vernichten, was vernichtenswert ist" (E. 19—20).

selben Gedanken tiefer (wie er es mit unbewusstem künstlerischen Instinkt in seinem *Ring des Nibelungen* schon zu jener früheren Zeit getan) und hielt sich nicht an das unschuldige Symbol des Austausches, sondern an den Fluch der Liebelosigkeit, der sich diesem angeheftet hat (X, 342). Hierhin gehört auch Wagner's negatives Verhalten gegen den „an sich einfach dünkenden Begriff des Eigentums".[1]) Man beachte aber wohl: nicht um eines politischen Zweckes, sondern „um der von uns gewollten Kunst willen" dürfen wir „keiner Täuschung mehr unterworfen bleiben über die erschreckende Gestaltung unseres äusseren wie inneren sozialen Lebens" (X, 163). Dass bei Wagner diese Kraft der Verneinung Hand in Hand mit einer so seltenen Kraft der Bejahung geht, ja einen Bestandteil davon bildet, das eben ist es, was seinen Charakter so machtvoll erscheinen lässt.[2])

Welche Bedeutung dieser Berührung mit dem Anarchismus zukommt, dürfte von selbst erhellen. Sie findet nur bei dem negativen Werke statt. Die jetzige Welt wird als schlecht erkannt, und diese Erkenntnis bildet ein grundlegendes Bekenntnis. Eine weitere Verwandtschaft zwischen Wagner und dem Anarchismus gibt es nicht, hat es nie gegeben und konnte es nie geben. Der politische Anarchist baut nicht auf Gott, er beruft sich nicht auf die „Erfüllung der reinen Christuslehre", er betrachtet nicht das Königtum als „den heiligen Mittelpunkt" des Staates, er lehrt nicht „Regeneration" als Vorbedingung einer glücklichen Zukunft — vor allem, der Anarchist zerreisst den Faden der Geschichte und versündigt sich durch diese freche Tat an der ganzen Natur. Wagner dagegen — mag er auch manchmal sein dichterisches Vorrecht gebrauchen, die Gegenwart und ihre Möglichkeiten weit hinter sich zu lassen — hält an der geschichtlichen Entwickelung als der alma mater des Menschengeschlechtes fest; hierin bewährt sich sein sicherer Instinkt, sein grosser Sinn; hierdurch verdient er das Vertrauen und die Achtung denkender Männer, selbst dann, wenn diese ihm nicht in allem zu folgen vermögen. „Die Zukunft ist nicht anders denkbar als aus der Vergangen-

[1]) Vergl. hierüber den Abschnitt „Regenerationslehre".

[2]) Feuerbach bemerkt tiefsinnig: „Nur wer den Mut hat, absolut negativ zu sein, hat die Kraft, Neues zu schaffen."

heit bedingt", schrieb Wagner 1851. Und will man wissen, was ein solcher Ausspruch bedeutet, so vergleiche man, was der Philosoph Auguste Comte im Jahre 1848 als sein Ziel bekannte: „réorganiser la société sans Dieu ni roi" [1]), mit dem „Vertrauen auf Gott und auf den König", das Wagner in dem selben Jahre einem demokratischen Verein einzuflössen suchte! Das eine ist geschichtlich, das andere ungeschichtlich; das eine Weisheit, das andere Torheit.

Schlussbetrachtung

Es wird wohl überhaupt vielfach übersehen, dass der deutsche dichterische „Seher" — ein Schiller, ein Richard Wagner — dem praktischen Lenker der Völker viel näher steht als der französische doktrinäre Weltverbesserer nach der Art eines J. J. Rousseau oder A. Comte.[2]) Diese bezeugen schon durch ihre beständige Sorge, streng logisch zu verfahren und alles mathematisch abzuleiten, ihre Entfernung von der Natur. Der Politiker dagegen kümmert sich nur um die Wirklichkeit, ebenso der Dichter, nur mit dem Unterschied, dass die Wirklichkeit, die ihm vorschwebt, höherer Ordnung ist. Der wirklich grossdenkende praktische Politiker und der wirklich geniale Dichter ergänzen sich also gewissermassen; ihr gemeinsamer Gegensatz ist der Theoretiker, der Doktrinär.

Darum tun wir nicht gut daran, wenn wir Lassalle, John Stuart Mill, Aug. Comte und Marx fleissig studieren, über die politischen Ansichten eines Richard Wagner aber einfach zur Tagesordnung übergehen, indem wir sie achselzuckend als „Träume eines Visionärs" bezeichnen. Gerade weil der Dichter etwas erschaut, darum verdient das, was er uns sagt, unsere volle Aufmerksamkeit. Müssig und gefährlich sind nur die wachen, nüchternen Träume der Leute, die gar nichts „erschauen", sondern algebraisch berechnen, wie die Welt sein müsste, damit sie mit der Vernunft übereinstimme.

Ich hoffe, der Leser wird verstanden haben, warum Wagner

---

[1]) *Discours sur l'ensemble du Positivisme.*

[2]) Der grosse Rousseau hat überall recht, solange er bei dem einzig möglichen Werke der Verneinung bleibt und unseren modernen Staat als „un ordre apparent, destructif en effet de tout ordre, et qui ne fait qu'ajouter la sanction de l'autorité publique à l'oppression du faible et à l'iniquité du fort" nachweist; bei dem konstruktiven Werke dagegen gerät er natürlich in Widersinnigkeiten.

niemals einer bestimmten politischen Partei beigezählt werden konnte, und er wird nicht in den Fehler verfallen, über den der Meister sich bereits anfangs der fünfziger Jahre beklagt: dass er den Demokraten als heimlicher Aristokrat, den Juden als Verfolger, den Fürsten als Revolutionär denunziert werde (vergl. U. 162)! Eben dieses Spiel dauert nämlich noch heute fort; Missverständnis folgt Wagner auf Schritt und Tritt; eine gerechte und dieses Mannes würdige hochsinnige Auffassung können wir auch nicht eher erwarten, als bis seine Schriften und Lehren aus dem kleinen Kreise engherziger Kritiker und Literaten hinausgedrungen und ein Bestandteil des geistigen Besitzes der Edelsten geworden sind. Dann wird man auch allgemein verstehen, dass Wagner's „Politik" nur eine Vorschule zu seiner Regenerationslehre ist.

Dass Wagner (wie jeder vernünftige Mensch) die Gültigkeit und Unentbehrlichkeit der politischen Tätigkeit nicht in Abrede stellte, das haben wir gesehen. Er erkannte aber, dass ihre Einflusssphäre eine äusserst beschränkte ist und dass ihr namentlich gar keine schöpferische Kraft innewohnt. Darum glaubte er auch nicht, dass die Politik — sei es im Gewährenlassen, sei es durch Unterdrückung — jener „entschieden sozialen Bewegung" werde Herr werden können, jener Bewegung, die sein prophetisches Auge deutlich zu einer Zeit erschaute, wo die Metternich und Bach und Beust nichts als Ruhe und Ordnung um sich her gewahrten, höchstens zeitweilig durch böse Menschen gestört, die man erschiessen oder einsperren liess. Wagner vermutete in dieser Bewegung das Ende der grossen „Menschheitsrevolution", d. h. das Ende der „Notstaaten" und hiermit auch das Ende der Politik überhaupt. Das erfreute sein Künstlerherz; denn er hielt die Kunst nicht „eher in ihrer Wahrheit für möglich, als bis es gar keine Politik mehr gibt" (Bf. an Fischer, U. 285). Das spezifisch Deutsche nie aus dem Auge verlierend, glaubte Wagner in diesem hereinbrechenden „Ende der Politik" einen besonders günstigen Umstand für die Entwickelung und Gewährung deutschen Wesens zu erblicken; denn er meint: „Grosse Politiker, so scheint es, werden wir Deutsche nie sein; aber vielleicht etwas viel Grösseres, wenn wir unsere Anlagen richtig ermessen . . . . . durch welche wir zwar nicht zu Herrschern, wohl aber zu Veredlern der Welt bestimmt sein

dürften" (X, 173). Und erst als er selber der Politik entschieden den Rücken kehrte, indem er ihr einzig die Fähigkeit zuerkannte, die Gegenwart zu leiten, nicht aber die Zukunft vorzubereiten, erst dann wurde sein Verhältnis zu ihr ganz klar.

„Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken lässt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann, weil alles, was uns bevorsteht, nur in unwillkürlichen Erscheinungen sich zeigen kann, deren sinnliche Kundgebung niemand sich vorzuführen vermag, — da ist es der Künstler, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren — dem Menschen — verlangt" (1851, *Oper und Drama,* IV, 282).

2.

RICHARD WAGNER'S „PHILOSOPHIE"

Sehr gering ist die Zahl der Männer, die in würdiger Weise Philosophie um ihrer selbst willen treiben; etwa hier und dort ein edles Gemüt, das in der Verbannung schmachtet. Plato

Zur Orientierung

Wagner's öffentliche Kunsttätigkeit hatte ihn dazu geführt, sich mit politischen Fragen abzugeben, der Versuch aber, hier praktisch einzugreifen, mit einer Katastrophe geendigt. Viele Jahre musste infolgedessen der Meister als Flüchtling in der Fremde leben. Diese gewaltsame Absonderung von der Welt, der er durch seine persönliche Wirksamkeit zum Heil der Kunst bessernd beizukommen gehofft hatte, verschaffte ihm die Musse und die Anregung, über das Rätsel des Menschenlebens tiefere Betrachtungen anzustellen. An der Gegenwart verzweifelnd, wandte sich Wagner der Vergangenheit und der Zukunft zu. In der Vergangenheit glaubte er deutlich eine Epoche zu gewahren, wo die Kunst „das höchste Moment des menschlichen Lebens" gewesen war; die kommenden Zeiten versprachen dem sehnsüchtigen Künstler „das ihn erlösende Leben der Zukunft" (IV, 283). Dieses Hinaustreten aus der sinnlichen Gegenwart bedeutet aber das Hineintreten in eine Welt der Gedanken. Der Mann, der früher nur praktische Pläne verfolgt und an unmittelbar Gegebenes angeknüpft hatte, entwirft jetzt in kühnen Zügen eine Philosophie der Geschichte *(Kunst und Revolution)*. Zu der „Erkenntnis aus Daten" gesellt sich aber alsobald die „Erkenntnis aus Prinzipien". Denn da sein sicherer Blick ihn lehrt, dass zwar alle Zukunft aus der Vergangenheit bedingt, trotzdem aber keinerlei Schluss von dieser auf jene zulässig ist, so sieht er sich genötigt, die Erforschung dieser Zukunft auf philosophische Betrachtungen über die Natur und den Menschen,

über die Wissenschaft und die Kunst zu stützen (*Kunstwerk der Zukunft*). Die weiten Umrisse einer erträumten Zukunft konnten aber dem schöpferischen Künstler (der ausserdem in jenem Werke sich selbst gewissermassen verneinte) nicht genügen; es folgt eine Philosophie des vollkommensten Dramas (*Oper und Drama*), aus welcher jeder Künstler der Gegenwart endlose Anregung schöpfen kann und in welcher wiederum die tiefsten Gedanken über Staat und Religion, über Naturwissenschaft und Sprache, über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Menschengeschlechtes als Ergebnis von Wagner's besonderer Art, Kunstbetrachtungen anzustellen, in überreicher Fülle niedergelegt sind. In späteren Jahren folgten dann Betrachtungen über *Staat und Religion* und verwandte Themen, über *Schauspieler und Sänger* und andere zur Bühnenkunst gehörige Gegenstände, namentlich aber über das grosse Problem einer Regeneration des Menschengeschlechtes.

Fassen wir also Philosophie nicht bloss als „Schulbegriff", sondern vielmehr mit Kant als „Weltbegriff" auf, teilen wir seine Ansicht: „Der praktische Philosoph, der Lehrer der Weisheit durch Lehre und Beispiel ist der eigentliche Philosoph" [1]), so werden wir Richard Wagner's Schriften gleich von den ersten an als philosophische Schriften bezeichnen müssen. Kunstästhetik hat Wagner niemals geschrieben — nur einmal, im *Kunstwerk der Zukunft*, streift er in seinen Betrachtungen über die verschiedenen Einzelkünste scheinbar jenes Gebiet; das gab auch zu manchem Missverständnis Anlass — Ästhetik aber ist Schulphilosophie, was Wagner dagegen bietet, Weltweisheit. Eigentliche Metaphysik hat er auch nur einmal gegeben, in seiner Schrift *Beethoven* (Metaphysik der Musik); es geschah in engem Anschluss an Schopenhauer.

Dass nun die Weltanschauung eines solchen Mannes ungewöhnliches Interesse bieten muss, liegt auf der Hand. Trotzdem hat sie bisher bei weitem nicht die Beachtung gefunden, die sie verdient. Mehr als alles andere dürfte es die Neuheit des Standpunktes sein, was das Verständnis seiner Schriften und seiner gesamten Weltanschauung so sehr erschwert hat und noch heute erschwert. Wagner erblickt nämlich das gesamte Bereich

[1]) Kant: *Logik*, III.

des menschlichen Lebens vom Standpunkt des Dichters aus. Die Kunst ist ihm ein sicherer Massstab; sie gilt ihm als der Herzschlag der Gesellschaft. Zunächst suchte auch er nur Belehrung über Kunst. Indem er aber die verschiedenen Phasen der öffentlichen Kunst aufdeckte, enthüllte sich seinem Blick die ganze Geschichte der Menschheit.

„Die Verdichtung ist das eigentliche Werk des dichtenden Verstandes" (IV, 100), sagt Wagner. Er verdichtet nun die weitschweifigen, verschwommenen Reihen der Begebenheiten zu farbenprächtigen, plastischen Bildern. Gleichviel, ob er von griechischer und römischer Zivilisation, von Mittelalter und Renaissance, von Mythos, Sage, Legende, Roman und Journalismus, von Shakespeare, Corneille und Goethe, von Geschichte, Sprache und Religion redet — immer gibt uns Wagner in wenigen Sätzen, bisweilen in einem einzigen Satz die Quintessenz des betreffenden Gegenstandes, nicht aber zu einer Abstraktion, im Gegenteil, zu einem leicht übersehbaren Bilde verdichtet. Diese Methode ist die des Poeten; so drastisch hat sie aber wohl kein Früherer (ausser Goethe) verwendet, und dem elliptischen Gedankengang folgt nicht jeder leicht. Die Rechtfertigung der Ellipse ist nämlich das Bild; gerade das Bild aber übersehen viele, weil wir nur Abstraktion gewohnt sind. Was nun vollends verwirrt, ist die Tatsache, dass Wagner's Schriften in keine übliche Kategorie hineinpassen. Der Künstler findet sie zu philosophisch, der Philosoph zu künstlerisch; der Historiker begreift nicht, dass die Einsichten eines grossen Dichters „verdichtete Tatsachen" sind, er verachtet sie als Träumereien; der ästhetisch gebildete Träumer weicht erschrocken zurück vor dem energischen Wollen des Revolutionärs, der nichts weniger will als „l'art pour les artistes", sondern im Gegenteil mit Hilfe der Kunst die ganze Welt umzugestalten hofft. Kurz, diese Schriften verdienen in etwas die Bezeichnung Nietzsche's „für alle und keinen". Mit der Zeit werden sie aber das Gemeingut aller werden, und zwar gerade weil sie, wenn auch auf augenblickliche Veranlassungen, ja bisweilen auf längst verschollene Veranlassungen entstanden (wie *Ein Theater in Zürich* u. a.), doch weit über den Augenblick hinwegzielen. Sie sind eben philosophische Schriften; sie bergen die Weltanschauung eines grossen Geistes.

Es kann nun nicht mein Zweck sein, diese weltumfassende Anschauung auf den wenigen Seiten eines Kapitels darzulegen; diesen Gegenstand so zu behandeln, wie er es verdiente, würde den Rahmen eines Werkes wie das vorliegende überhaupt weit übersteigen. Wer aber dieses ganze Buch aufmerksam liest, namentlich, wer der in den folgenden Abschnitten zu betrachtenden Regenerationslehre und Kunstlehre ebenso wie dem Abschnitt über den „Bayreuther Gedanken" eingehende Aufmerksamkeit schenkt, wird gewiss eine klare Vorstellung von Wagner's „Philosophie" in ihren Umrissen erlangen. In diesem Abschnitt werde ich mich dagegen auf ein eng umschriebenes Vorhaben beschränken. Ohne auf den eigentlichen „Schulbegriff" der Philosophie einzugehen, da hierbei gar nichts herauskommen würde — Wagner hat sich nie mit „Schulphilosophie" abgegeben — werde ich nun in aller Kürze die Hauptzüge von Wagner's philosophischer Entwickelung darzulegen suchen. Ich bezwecke hiermit einzig, Klarheit zu schaffen. Denn wenn Kant nicht müde wird zu betonen, nur der Selbstdenker sei ein wahrer Philosoph, so liegt hierin implicite, nur der Selbstdenker könne die Gedanken eines wahren Philosophen nachdenken. Wer es aber gar unternimmt, wie es schon geschehen ist, die Weltanschauung eines Richard Wagner in den engen Rahmen dieser oder jener Sekte hineinzuzwängen, begeht damit ein Verbrechen wider „den Freien und Selbsteigenen". Not tut es dagegen, die äusserlichen Hindernisse hinwegzuräumen, die in diesem Falle einem vollen Verständnis unleugbar im Wege stehen.

Dichter und Philosoph

Wagner gesteht: „Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewussten Erkenntnis" (VIII, 10), und an einer anderen Stelle klagt er sich in bezug auf seine Züricher Schriften der „Voreiligkeit und Undeutlichkeit im Gebrauche philosophischer Schemata" (III, 4) an. Mit diesen zwei Aussprüchen sind die Schwierigkeiten, die ich meine, genau bezeichnet.

Die Begriffsbildung hält beim Dichter nicht Schritt mit der Anschauung.

Alle solche Unterscheidungen sind natürlich nur relativ: jeder grosse Denker ist ein Dichter, und die abstrakte Erkenntnis, d. h. die Erkenntnis in Worten, wird niemals seiner Weltanschauung kongruent oder auch nur entfernt adäquat sein; es

kann aber ein Mehr oder Weniger geben, und da der Künstler seiner ganzen Anlage gemäss mehr schaut und weniger abstrahiert als ein anderer Denker, so wird offenbar bei ihm das Missverhältnis am störendsten sein. Dieses Missverhältnis wäre die eine Quelle von Missverständnissen, auf die ich den Leser hiermit aufmerksam mache.

Zu diesem unausgleichbaren Missverhältnis kam aber in einigen von Wagner's wichtigsten Schriften eingestandenermassen eine „Undeutlichkeit im Gebrauche philosophischer Schemata"; der Verfasser bezeichnet selber diese Undeutlichkeit als „Verwirrung". Nicht allein waren also die Worte ihrer Aufgabe überhaupt nicht gewachsen, sondern der voreilige Künstler hat, indem er das erste beste Schema, das ihm in die Hände fiel, das Feuerbachsche, benutzte, an wichtigen Stellen Worte gebraucht, die nicht dahin gehörten, Worte, die (wie der Franzose sagt) an seinen Gedanken Verrat ausübten. Er selber hatte dem Gebrauch dieses oder jenes *terminus technicus* weit weniger Gewicht beigelegt als seine Leser; ihm galt es einzig, anderen eine klare Anschauung mitzuteilen; die anderen griffen aber gerade das „Technische" auf. Zu jener ersten Quelle von Missverständnissen kommt also — wenigstens für die Züricher Schriften — eine sehr ergiebige zweite hinzu! Ich glaube aber, dass diese zweite Quelle ebensowenig wie die erste jemals ganz versiegt ist. Wagner äusserte einmal: „Ich kann nur in Kunstwerken sprechen" (R. 69); und wenn er auch 1856 wähnte, Schopenhauer habe ihm „die seinen Anschauungen vollkommen kongruierenden Begriffe geliefert", so hat er vermutlich doch sehr bald empfunden, dass diese Kongruenz keineswegs eine ganz „vollkommene" war. Der Gebrauch des Feuerbachschen Schemas hatte grosse „Verwirrung" angerichtet, auch der des Schopenhauer'schen hat hier und da irregeleitet.

Unser wichtigstes Geschäft wird also jetzt sein, das Verhältnis Wagner's zu Feuerbach und zu Schopenhauer in seinen wesentlichen Zügen festzustellen. Das allein kann ein volles Verständnis von Wagner's philosophischer Weltanschauung anbahnen. Die Aufgabe wird dadurch vereinfacht, dass keine anderen als diese zwei Namen in Betracht kommen. Mit Schulphilosphie scheint, wie gesagt, Wagner sich niemals beschäftigt zu haben; selbst solche Namen wie Kant und Hegel kommen

unter seiner Feder höchst selten vor und dann wohl immer in einer Weise, die keine vertrautere Bekanntschaft mit den Werken dieser Männer vermuten lässt. Die Art aber, wie er dazu kam, sich erst von Feuerbach und später von Schopenhauer „Begriffe zu seinen Anschauungen liefern" zu lassen, ist so bezeichnend, dass sie schon an und für sich einen vorzüglichen Einblick in Wagner's „Philosophie" gewährt.

Wagner und Feuerbach

Von der Philosophie Hegel's sagt Wagner, es sei ihr gelungen, „die Köpfe der Deutschen dermassen zu dem blossen Erfassen des Problems der Philosophie unfähig zu machen, dass seitdem gar keine Philosophie zu haben für die eigentliche rechte Philosophie gilt" (VIII, 60). In diese Worte dürfte auch eine ganz persönliche Erfahrung eingeschlossen sein.

Dass ein weltumfassender Geist wie der Wagner's das „metaphysische Bedürfnis" empfinden musste, ist sicher, um so sicherer, als dieses Bedürfnis, wie Schopenhauer richtig bemerkt, sich dann „am stärksten fühlbar macht, wenn das Ansehen der Glaubenslehre mehr und mehr gesunken ist". In der „reinen Vernunft" Kant's aber konnte der Künstler gewiss sich niemals heimisch fühlen, noch weniger in dem „absoluten Geist" Hegel's, in dessen Schriften er fast auf jeder Seite Gedanken begegnete, die ihn geradezu abstossen mussten. Was sollte z. B. ein Künstler bei diesen Worten empfinden: „Je gebildeter ein Mensch, desto weniger bedarf er der unmittelbaren Anschauung"? Wie sollte er einem Philosophen zustimmen, der die Behauptung wagt: „In dem Staat ist der Geist zur schönen Körperlichkeit ausgebildet" und der von der Kunst lehrt: „In ihr hören die Leidenschaften auf"? Und da wandte sich, wie so mancher andere, der sehnsuchtsvolle Künstler voller Verzweiflung jenem Philosophen zu, der ausdrücklich „das Wesen der Philosophie in die Negation der Philosophie setzte" (Feuerbach: *Sämtliche Werke,* VII, 11).

Heute, wo Feuerbach's Name gänzlich verblasst ist und die Lektüre seiner Schriften uns fast ebenso trostlos langweilt wie die der Reden im Frankfurter Parlament, heute bedarf es eines grossen Aufwandes von Phantasie, um sich den

Ruhm zu vergegenwärtigen, den dieser Anti-Philosoph zur Zeit der deutschen Revolutionen genoss. Diese übertriebene Notorietät verdankte Feuerbach einem ganzen Komplex von Umständen: die einen trauten ihm, weil er aus Hegel's Schule hervorgegangen war, die anderen im Gegenteil, weil er gerade diese Philosophie über den Haufen warf; die Freidenker jauchzten ihm zu als einem Religionszerstörer, fromme Gemüter aber meinten (wie er selber), seine Lehre verleugne den gewesenen Theologen nicht, sie sei „die eigentliche Religionsphilosophie", sie „gewinne dem Leben als solchem religiöse Bedeutung ab" (a. a. O.), „die Philosophie müsse als Philosophie Religion werden";[1]) die Büchner, Moleschott und Vogt begrüssten ihn als den Philosophen des Materialismus; auf der anderen Seite fühlten sich aber auch angehende Schopenhauerianer, wie J. Frauenstädt,[2]) dem Manne verwandt, der geschrieben hatte: „Rückwärts stimme ich den Materialisten vollkommen bei, aber nicht vorwärts".[3]) Eines aber musste die Männer aller Parteien zu Feuerbach hinziehen: sein makelloser Charakter. Er war zugleich ein Muster der Gelehrsamkeit, ein Muster der Bescheidenheit und ein Muster der furchtlosen Liebe zur Wahrheit. Seine Schriften hat Schopenhauer wohl etwas gar zu streng als „verboses Gewäsch" verurteilt; jedenfalls bezeugen sie, sowie sein ganzes Leben, ein edles, gänzlich uneigennütziges, ideales Streben.

Diesem ehrlichen Philosophen vertraute sich nun Richard Wagner an. Was ihn für Feuerbach besonders einnahm, war die Tatsache, „dass dieser der Philosophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abschied gab und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwendete, in welcher Wagner deutlich den von ihm gemeinten künstlerischen Menschen wieder zu erkennen glaubte" (III, 4). Und diese Worte aus den siebziger Jahren haben nicht bloss die Bedeutung einer retrospektiven Rechtfertigung; denn in dem selben Monat, in dem er das *Kunstwerk der Zukunft* beendete (am 21. November 1849), schrieb Wagner an seinen jugendlichen Freund Karl Ritter: „Feuerbach geht

[1]) *Nachlass*, herausg. von Karl Grün, I, 409.
[2]) Brief vom 2. Februar 1839 (Karl Grün I, 300).
[3]) „*Nachgelassene Aphorismen*" (Grün II, 308).

endlich aber doch im Menschen auf, und darin ist er so wichtig, namentlich der absoluten Philosophie gegenüber, bei der der Mensch im Philosophen aufgeht".[1]) Nicht also dem Philosophen Feuerbach vertraute sich Wagner an, sondern dem Gegner der abstrakten (oder, wie er hier sagt, der absoluten) Philosophie, dem Philosophen, dessen Streben dahin gerichtet ist, „im Menschen aufzugehen"! Das Verhältnis Wagner's zu Feuerbach ist folglich vornehmlich ein moralisches; es ist die Sympathie für eine auf das rein Menschliche gewandte Geistesrichtung.

Schon diese Erwägung wird die auffallende Tatsache, dass wir in Wagner's Schriften aus der Züricher Zeit nur einige ganz allgemeine Berührungspunkte mit Feuerbach antreffen, aber gar keine eigentlich philosophischen, einigermassen begreiflich erscheinen lassen. Eine weitere Erklärung liefert das bisher unbeachtet gebliebene Faktum, dass, als Wagner diese Schriften verfasste, in denen er „in voreiliger Weise Feuerbachsche Schemata" gebrauchte, er nur sehr weniges aus Feuerbach's Werken kannte! In seinem allerersten Brief an den Verleger Wigand (vom 4. August 1849; vgl. den Brief an Liszt vom selben Datum), in dem Begleitschreiben zum Manuskript von *Die Kunst und die Revolution,* klagt nämlich Wagner: „Leider ist es mir hier noch nicht möglich geworden, von Feuerbach's Werken mehr als den dritten Band mit den *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* zur Kenntnis zu erhalten".[2]) Diesen Wink verstand Wigand nicht; denn ein Jahr später (im Juni 1850) bittet Wagner Uhlig, ihm Feuerbach's Schriften doch ja durch Wigand zuschicken zu lassen, und am 27. Juli 1850 wiederholt er diese Bitte; damals war aber *Das Kunstwerk der Zukunft* schon längst im Buchhandel. Wir wissen also mit Bestimmtheit, dass, als Wagner seine ersten „revolutionären" Schriften verfasste und sein *Kunstwerk der Zukunft* Feuerbach widmete, er nichts weiter von diesem Philosophen kannte als jene eine einzige Jugendarbeit.

Was hier dem Meister mit Feuerbach geschah, ist ihm häufig im Leben geschehen. Er hat Feuerbach auf guten Glauben

[1]) Unveröffentlichter Brief, Autograph im Besitz des Monsieur Alfred Bovet.

[2]) Ungedruckter Brief, Autopraph im Besitz des Herrn Dr. Potpischnegg.

bewundert. Angeregt durch eine der frühesten und geistvollsten Schriften dieses Philosophen *(Gedanken über Tod und Unsterblichkeit),* wo er alle seine Vorzüge mit nur wenigen seiner Mängel entfaltete, wo er Gemüt und Witz und Gelehrsamkeit in kurzen Abhandlungen und in Aphorismen niederlegte, ohne sich an konstruktive Arbeiten in grossem Stil heranzuwagen, hat des Meisters dichterische Phantasie sich für einen Feuerbach erwärmt, dem der wirkliche Einsiedler von Bruckberg nur sehr wenig entsprach. Er fand auch einige Gedanken in Feuerbach's „Tod und Unsterblichkeit", die mit seinen eigenen vollkommen übereinstimmten, z. B. „höchstes Sein — gemeinschaftliches Sein", „der Tod — die letzte Bewährung der Liebe", „das Kunstgenie produziert nicht aus Verstand, Wille und Bewusstsein", die Abweisung des Materialismus als unzulänglich, die „Hoffnung auf die geschichtliche Zukunft" und noch einiges andere.[1]) Aber auch diese Gedanken erscheinen bei Wagner in so gänzlich anderer Beleuchtung, sie sind Bestandteile einer so wesentlich unterschiedenen Weltanschauung, dass einzig Wortklauberei eine Abhängigkeit Wagner's von Feuerbach daraus folgern kann. Es bleiben lediglich einzelne Worte, einzelne Begriffe, die Wagner Feuerbach wirklich entnommen hat: Willkür und Unwillkür, Sinnlichkeit, Not usw. Sie entsprachen aber so wenig den wahren Gedanken des Meisters, dass er sich später (Einleitung zum dritten und vierten Bande der Ges. Schr.) zu einer Erläuterung herbeilassen musste, um beständiges Missverständnis zu verhüten. Auf Feuerbach's Rechnung mögen auch zum Teil die heftigen Angriffe gegen die christliche Kirche in *Die Kunst und die Revolution* zu stellen sein; denn gerade in seinen *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* nennt Feuerbach die Religion „den heiligen Rest der ursprünglichen Roheit, Barbarei und Abergläubischkeit des Menschengeschlechts", während er sich später sehr mässigte und sich dagegen verwahrte, dass man sein Verhältnis zur Religion als „ein nur verneinendes" auffasse (Ges. Schr. VII, 361).

Kurz, Feuerbach hat Wagner's Begriffe mehr verwirrt als geklärt; er hat ihm die Mitteilung dessen, was er sagen

[1]) Feuerbach, Ges. Schriften, III, 3, 16, 50, 55, 301.

wollte, erschwert; im ganzen aber ist dieser nachteilige Einfluss von geringer Bedeutung. Fast ebenso gerinfügig bleibt der Nutzen, den Feuerbach ihm durch einige Anregungen gebracht haben mag.

Ein Glück ist es aber, dass Wagner seine grundlegenden Schriften beendet hatte, ehe er in die Lage kam, die eigentliche Philosophie Feuerbach's gründlicher zu studieren. Denn aus einem Brief an Roeckel vom 25. Januar 1854 ersehen wir, welches Unheil das „verbose Gewäsch" bei einem so kräftig verlangenden Geist mit der Zeit hätte anrichten können. Wagner gibt hier seinem Freunde eine Paraphrase von Absatz 30 und ff. aus Feuerbach's *Grundsätze der Philosophie der Zukunft:* „Wahrheit, Wirklichkeit, Sinnlichkeit sind identisch" und „nur in der Liebe ist das Endliche das Unendliche".[1]) Wenn auch in Wagner's Brief der Geist des Künstlers in manchem Wort plötzlich aufblitzt, wir fühlen doch (was in keiner von seinen Schriften der Fall ist), dass uns die bleierne Atmosphäre Feuerbachscher Impotenz umfängt und erstickt. Wir empfinden lebhaft, was der Meister bald darauf an den selben Roeckel berichtet, dass er, als er ihm damals schrieb, „sich selbst entfremdet gewesen" (R. 65). Er sollte aber sehr bald sich selbst wiederfinden! Denn wenige Wochen nach dem Brief vom Januar 1854 kam als „Himmelsgeschenk in seine Einsamkeit" (L. II, 45) Schopenhauer's *Die Welt als Wille und Vorstellung;* der Bann war gebrochen.

Über Feuerbach wäre noch viel zu sagen, namentlich auch darauf hinzuweisen, dass es mannigfache Berührungspunkte zwischen ihm und Schopenhauer gibt und dass es gerade diese Punkte sind, deren Wagner sich bemächtigt hatte: so dass, wenn auch Feuerbach — der erst sehr spät sich mit Schopenhauer zu beschäftigen begann und der dessen Namen in seinen sämtlichen Werken nicht ein einziges Mal richtig buchstabiert — meistens gegen Schopenhauer polemisiert, er nichtsdestoweniger Richard Wagner geradezu als Brücke zu Schopenhauer dienen konnte und gedient hat.[2])

[1]) Feuerbach, Ges. Schriften, II, 321, 323.

[2]) Feuerbach selber hat sich in seinen letzten Jahren immer mehr zu Schopenhauer hingezogen gefühlt. In einem nachgelassenen Fragment, *Zur Moralphilosophie*, schreibt er: „Der vor den übrigen deutschen speku-

Diese transitorische Bedeutung ist die einzige, die wir dem edelherzigen, liebenswürdigen Mann im Leben Wagner's werden zuerkennen können.

Feuerbach hat dem Meister einige Formeln für sein Denken geliefert; Schopenhauer brachte ihm eine Form. Feuerbach's immense Gelehrsamkeit mag Wagner Material zugeführt haben: Bausteine, Ziegeln, Schutt, Marmorblöcke, alles durcheinander; Schopenhauer dagegen war ein ihm zur Seite stehender Architekt.

Wagner und Schopenhauer

Feuerbach war protestantischer Theolog und Schüler Hegel's; ungeachtet seines Freidenkens verlor er das engherzig Pfäffische nie ganz, der Gottesgelehrte haftete ihm ebenso fest an wie Ernest Renan der Priestertalar.[1]) Wir finden auch nicht bei ihm, wie bei Kant (dem grossen „Abstrakten"), die geniale Anlage wenigstens zur „abstrakten Anschaulichkeit", zur Geometrie; trotz seiner verzweiflungsvollen Anstrengungen, Wurzeln hinunterzuschlagen in die gesunde Empirie, blieb Feuerbach hoch oben in der trockenen Luft abstrakter Begriffsbildung, ein armer Parasit an dem abgedorrten Baume des Hegelianismus. Und was den rationalistischen Feldzug Feuerbach's gegen die Kirche anbelangt, so glich er dem der achtundvierziger Demokraten gegen das Königtum: kleine Gedanken, kleine Mittel, kleine Erfolge. Schopenhauer hingegen hat die Philosophie von Grund aus revolutioniert, indem er als erstes Prinzip die Erkenntnis aufstellte: „Wirklich liegt alle Wahrheit und alle Weisheit zuletzt in der Anschauung". Die wahre Kühnheit bestand in dem Angriff gegen die Quelle alles Rationalismus, gleichviel ob fromm oder freidenkerisch, reaktionär oder revolutionär, d. h. sie bestand in der Verkündigung der unter-

---

lativen Philosophen durch seine Unumwundenheit, Klarheit und Bestimmtheit ausgezeichnete Schopenhauer hat im Gegensatz zu den hohlen philosophischen Moralprinzipien das Mitleid als die Grundlage der Moral . . . . . hervorgehoben" usw. (vgl. Karl Grün, *L. Feuerbach in seinem Briefwechsel und Nachlass*, S. 294); ja, Feuerbach belegt sich selber mit dem Titel Pessimist (ebenda S. 320).

[1]) Treffend sagt in *Der Einzige und sein Eigentum* Max Stirner: „Feuerbach gibt uns nur eine theologische Befreiung von der Theologie und Religion".

geordneten Stellung des Intellektes dem Willen gegenüber und der abstrakten Erkenntnis im Verhältnis zur anschaulichen. In der Person Schopenhauer's hat ausserdem Kant's Behauptung sich bewahrheitet, „das Genie schlage bei den Deutschen mehr in die Wurzel". Mit dem unfehlbaren Instinkt eines Baumes ist Schopenhauer dem nährlosen Boden ausgewichen und hat seine Nahrung leitenden Wurzeln nur in das Beste — aber in alles Beste — tief hineingesenkt. Das Christentum und die urarische religiöse Welterkenntnis Indiens, das ganze Bereich menschlicher Kunst von Phidias bis Beethoven, die gesamte Naturwissenschaft, durch eingehende Studien fachmännisch beherrscht, das metaphysische Denken, überall wo es zum intensivsten Leuchten gelangte — aber nur da — von Plato bis Kant: das ist der verschwenderisch reich geartete Nährboden der Weltanschauung Schopenhauer's. Ihre individuelle Gestaltung ist gewissermassen nebensächlich; sie mag nicht jedem zusagen; gerade hier kann die „Gleichung des persönlichen Irrtums" zur Anwendung kommen: auch zwischen Wagner und Schopenhauer gab es einschneidende Divergenzen. Wer aber auf Schopenhauer baut, baut auf einen Felsen; das erkannte der Meister und blieb ihm von 1854 an bis zu seinem Tode treu. Feuerbach war nur eine vorübergehende Episode, der letzte Widerhall der „dummen Streiche" der Revolutionszeit; die Bekanntschaft mit Schopenhauer dagegen, diesem „genialsten der Menschen" (wie Graf Leo Tolstoi ihn nennt), ist das bedeutungsvollste Ereignis in Wagner's ganzem Leben. Erst hierdurch erhielt sein Geist das frischtätige Gefäss einer allumfassenden Weltanschauung, erst hierdurch verschmolzen in Wagner's Brust die „so wunderlich auseinandergegangenen" (R. 65) Teile seines eigenen Wesens — der Denker und der Dichter — von neuem zu einer harmonischen, nach allen Seiten hin bewussten Persönlichkeit: der Denker vertiefte sich, der Künstler erstarkte, des Politikers Ansichten wurden klarer, der christliche Geist — des Mitleids, der Sehnsucht nach Erlösung, der Treue bis zum Tod, der Ergebenheit in den Willen einer höheren Macht — zog wieder ein in das Herz, aus dem schon viele Jahre früher *Tannhäuser* und *Lohengrin* und der *Holländer* hervorgequollen waren. Über des Meisters Arbeitstisch hing einzig das Porträt des grossen Weltweisen, und an Lenbach, den

Urheber des schönen Bildnisses, schrieb Wagner (1868): „Ich habe die eine Hoffnung für die Kultur des deutschen Geistes, dass die Zeit komme, in welcher Schopenhauer zum Gesetz für unser Denken und Erkennen gemacht werde".[1])

Verwandtschaft mit Schopenhauer

Dass Wagner, als er Schopenhauer's Philosophie kennen lernte, sie sofort sich zu eigen machte und von nun an unbeirrt in ihr weiterlebte, kommt daher, dass diese Weltanschauung von jeher die seine war — nicht als System der Begriffe, wohl aber als Instinkt und namentlich als künstlerische Intuition. Es ist durchaus nicht — wie etliche gemeint haben — das Ergebnis einer „geistigen Entwickelung", dass Wagner im Jahre 1854 Anhänger Schopenhauer's wurde; er wäre es auch 1844 geworden, wenn der Zufall ihm *Die Welt als Wille und Vorstellung* — das von der gesamten deutschen Philomathie so sorgsam totgeschwiegene, „sekretierte" Werk — schon damals in die Hände gespielt hätte. Schopenhauer bedeutet nicht für ihn die Entdeckung eines neuen Landes, sondern die Rückkehr in die ureigene Heimat. Nur offenbart ihm der klare Geist Schopenhauer's in dieser eigenen, alten Heimat manches, was er vorher nicht deutlich erblickt hatte. Kurz nachdem er Schopenhauer's Hauptwerk zum ersten Male durchgelesen hatte, schrieb Wagner an Liszt: „Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph" (L. II, 45). Zahlreiche Beweise kann man dafür anführen, dass nicht bloss dieser Gedanke Schopenhauer's, sondern auch andere seiner grundlegenden Anschauungen in Wagner schon lange vor 1854 ganz bestimmte Gewalt gewonnen hatten.

---

[1]) Schemann, *Schopenhauer-Briefe*, S. 510. — Dass Wagner mit dieser Anschauung nicht allein steht, beweisen folgende Worte Deussen's in dem 1894 erschienenen ersten Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Philosophie* (S. 22): „Kant ist der Begründer, Schopenhauer der Vollender eines einheitlichen, durchaus auf der Erfahrung gegründeten, durchaus mit sich selbst übereinstimmenden metaphysischen Lehrsystemes, welches ..... für absehbare Zeiten die Grundlage alles wissenschaftlichen und religiösen Denkens der Menschheit werden und bleiben wird".

Der "Wille"

Gleich auf der ersten Seite von *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) lesen wir: „Die Natur erzeugt und gestaltet absichtslos und unwillkürlich nach Bedürfnis, daher aus Notwendigkeit: dieselbe Notwendigkeit ist die zeugende und gestaltende Kraft des menschlichen Lebens; nur was absichtslos und unwillkürlich, entspringt dem wirklichen Bedürfnis, nur im Bedürfnisse liegt aber der Grund des Lebens. — Die Notwendigkeit in der Natur erkennt der Mensch nur aus dem Zusammenhange ihrer Erscheinungen: so lange er diesen nicht erfasst, dünkt sie ihn Willkür" (III, 53). Das sind unter Feuerbachscher Maske Kant-Schopenhauersche Gedanken. Im Gegensatz zu Humboldt's „die Natur ist das Reich der Freiheit" hatte Schopenhauer erkannt: „Notwendigkeit ist das Reich der Natur". Den Begriff „Wille" besitzt Wagner noch nicht, wohl aber die Anschauung; er quält sich in den Züricher Schriften mit der Feuerbachschen Unwillkür, mit Not und mit Absichtslosigkeit in dem vergeblichen Streben, sich selbst zu begreifen und sich anderen verständlich mitzuteilen. Die vollkommene Übereinstimmung mit Schopenhauer zeigt sich aber namentlich dort unverkennbar, wo von dem Gesetze künstlerischer (genialer) Produktivität die Rede ist. „Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Tätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine notwendige war und das Notwendige erwählte — — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares" *(Kunstwerk der Zukunft,* III, 57). Das lehrt Wagner; nun höre man Schopenhauer: „Daraus, dass die Erkenntnisweise des Genies wesentlich die von allem Wollen und seinen Beziehungen gereinigte ist, folgt, dass die Werke desselben nicht aus Absicht oder Willkür hervorgehen, sondern es dabei geleitet ist von einer instinktartigen Notwendigkeit" (Sämtliche Werke, III, 433). Dass wir in *Oper und Drama* dem überraschenden Satz begegnen: „Raum und Zeit sind an sich nichts" (IV, 253), mag hier nur ebenso nebenbei Erwähnung

finden wie in jener Schrift. Von entscheidender Wichtigkeit ist dagegen die Herabsetzung der abstrakten Erkenntnis der anschaulichen gegenüber. Es bildet dies ein immer wiederkehrendes Thema in Wagner's Züricher Schriften. Ein einziges Zitat soll das Gesagte belegen: „Die Philosophie mochte mit noch so redlichem Bemühen den Zusammenhang der Natur zu erfassen suchen: hier gerade zeigte es sich, wie unfähig die Macht der abstrakten Intelligenz ist" (III, 172). Hiermit trifft Wagner den Kernpunkt der Schopenhauerschen Philosophie, die sich namentlich dadurch von allen anderen unterscheidet und ihre schöpferische Macht bekundet, dass sie die abstrakte Erkenntnis als „die sekundäre, die schlechtere Erkenntnis, den blossen Schatten eigentlicher Erkenntnis" aufdeckt. — Mit dem Ausdruck „Kernpunkt" habe ich vielleicht zu viel gesagt; diese Erkenntnis der sekundären Natur der abstrakten Intelligenz der anschaulichen gegenüber ist aber der entscheidende und genetisch unerlässliche Schritt, um zu dem wahren Kern der Philosophie Schopenhauer's zu gelangen: die Erkenntnis der sekundären Natur des Intellektes überhaupt. Hat Wagner diesen letzten, entscheidenden Schritt vollführt, ehe er Schopenhauer kannte? Vollführt vielleicht nicht, angedeutet, ahnungsvoll darauf hingewiesen häufig, namentlich in der späteren Schrift *Oper und Drama,* wo das metaphysische Denken sich an dem hohen Problem des vollkommensten Kunstwerkes bereits sehr geklärt hat. Da finden wir dann solche Worte wie „das richtige Bewusstsein ist Wissen von unserem Unbewusstsein. — — Der Verstand kann nichts anderes wissen als die Rechtfertigung des Gefühles, denn er selbst ist nur die Ruhe, welche der zeugenden Erregung des Gefühles folgt: er selbst rechtfertigt sich nur, wenn er aus dem unwillkürlichen Gefühle sich bedingt weiss . . . . . ." (IV, 95).[1]) Hier und an ähnlichen Stellen ist der Meister jener grundlegenden Erkenntnis Schopenhauer's sehr nahe getreten; es ist wenigstens eine Ahnung nach seiner eigenen Definition dieses Wortes: „Das unwillkürliche Verlangen der Empfindung nach Bestimmung durch einen Gegenstand, den sie aus der Kraft ihres Bedürfnisses wiederum selbst voraus be-

[1]) Ganz Plato und insofern ganz Schopenhauer ist der überraschende Gedanke: „Die richtige Erkenntnis ist Wiedererkennung" (IV, 95).

stimmt, und zwar als einen solchen, der ihr entsprechen muss, und dessen sie deshalb harrt“ (IV, 233). Wagner harrte nur noch auf Schopenhauer.

Neben solchen auffallenden Fällen von Übereinstimmung auf metaphysischem Gebiete finden wir andere im Bereiche der Ethik von nicht geringerem Gewicht. Sie dienen dazu, das Bild der geistigen Verwandtschaft zu vollenden.

Der Pessimismus

Der Pessimismus z. B. taucht immer wieder bei Wagner auf trotz seiner Versuche, die Feuerbach'sche „Glückseligkeitslehre“ „mit höchster Gewaltsamkeit aufrecht zu erhalten“ (R. 66). Wahrscheinlich beherbergt die Seele jedes sehr tatkräftigen Mannes eine pessimistische Grundanschauung; war doch selbst des herrlichen Helden Oliver Cromwell letzte Lehre: „Liebet nicht diese Welt; ich sage Euch, es ist nicht gut, dass Ihr diese Welt liebet!“ Im Sommer 1852 schreibt Wagner: „Überhaupt werden meine Ansichten über das Menschengeschlecht immer düsterer; meist glaube ich doch empfinden zu müssen, dass diese Gattung vollständig zugrunde gehen muss“ (U. 205). Im Januar 1854 (zehn Tage vor dem Feuerbachbrief an Roeckel) schreibt er an Liszt: „Ich glaube nicht mehr, und kenne nur noch eine Hoffnung: einen Schlaf, einen Schlaf so tief, so tief — dass alles Gefühl der Lebenspein aufhört“ (L. II, 6). Schon 1841 hatte er ausgerufen: „Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte! — Es ist sich selbst so ungeheuer viel: was soll ihm das Glück noch sein?“ und gleich nach dem Bekanntwerden mit Schopenhauer seufzt er erleichtert auf: „Mir fiel es schon längst schwer, dem steten Andrang der Erscheinungen auf meine Erkenntnis gegenüber, mich auf optimistischen Füssen zu erhalten“ (R. 54). In dieser Beziehung ist auch Wagner's Begeisterung für Hafis (in den Jahren 1852—53) recht lehrreich; denn aus welcher echt pessimistischen Weltanschauung Hafisens Lebenslust hervorgeht, schimmert durch viele seiner Lieder hindurch, erhellt aber noch deutlicher aus den Gedichten seines grossen Vorgängers und Vorbildes Omar Khayyam; und von Hafis sagt Wagner (Oktober 1852): „Er ist der grösste und erhabenste Philosoph. So sicher und unumstösslich gewiss wie er, hat noch niemand um die Sache gewusst“ (U. 237). Sehr auffallend ist es, dass sich das indische *Tat-tvam-asi* als künstlerisches Glaubens-

bekenntnis in dem Satze aus *Oper und Drama* findet, die Kunst sei die Erfüllung des Verlangens, sich selbst in den Erscheinungen der Aussenwelt wiederzufinden (vgl. IV, 42). Noch auffallender aber ist das starke Hervorheben des Mitleids als moralischer Triebfeder in Wagner's Schriften und Werken von der frühesten Zeit an; es ist dies das fundamentale Merkmal der moralischen Individualität Wagner's.

Das Mitleid

In Wagner's Novelle *Ein Ende in Paris* aus dem Jahre 1840 stürzt der hungernde deutsche Musiker bewusstlos zusammen; er wird durch das Lecken seines treuen Hundes geweckt: „Ich richtete mich auf, und in einem hellen Momente begriff ich sogleich die wichtigste meiner Pflichten: dem Hunde Nahrung zu verschaffen. Ein einsichtsvoller Marchand d'Habits reichte mir mehrere Sous für mein schlechtes Gilet. Mein Hund frass, und was er übrig liess, verzehrte ich" (I, 161). Aus den selben Jahren datiert folgende schöne Stelle: „Seitdem er liebt, ist er nicht mehr der rauhe, unerbittliche Jäger, der beim Abschlachten des Wildes sich am Blute berauschte; sein Mädchen hat ihn das Göttliche der Schöpfung zu erkennen und die geheimnisvoll aus der Waldstille zu ihm redenden Stimmen zu vernehmen gelehrt. Jetzt fühlt er sich oft von Mitleid ergriffen, wenn leicht und zierlich das Reh durch die Gebüsche hüpft; dann erfüllt er mit widerwilligem Zagen seine Berufspflicht, und er kann weinen, wenn er die Träne im Auge des gemordeten edlen Wildes zu seinen Füssen gewahrt" *(Der Freischütz,* I, 261). Schon zehn Jahre früher (in seinem allerersten Bühnenwerk, *Die Feen*) hatte Wagner diesem Mitleid mit dem Tier ergreifenden musikalischen Ausdruck verliehen in Arindal's Worten: „O seht! das Tier kann weinen! Die Träne glänzt in seinem Aug'; o, wie's gebrochen nach mir schaut!"[1])

Fassen wir noch die Züge der Verwandtschaft zwischen Wagner und Schopenhauer einmal kurz zusammen.

Übereinstimmung mit Schopenhauer

Nach Schopenhauer zerfällt die Metaphysik in drei Teile: Metaphysik der Natur, Metaphysik des Schönen, Metaphysik der Sitten. In der Metaphysik der Natur ahnte Wagner Schopenhauer's Lösung des Problems; in der Metaphysik des Schönen

[1]) Siehe das Faksimile im ersten Teil des dritten Kapitels der illustrierten Ausgabe.

verhinderte einzig das mangelhafte Begriffsschema die volle Übereinstimmung, noch ehe er Schopenhauer's Philosophie kennen gelernt hatte; in der Metaphysik der Sitten herrschte spontane absolute Identität in der praktischen „moralischen" Anwendung, und das starke Betonen des Mitleids mit dem Tier bei Wagner zeigte unzweifelhaft eine — sozusagen empirische — „Durchschauung des principii individuationis" an. Richard Wagner war einem Manne zu vergleichen, dessen Sehkraft im Laufe einer langen, dunkeln Nacht immer schärfer geworden ist, so dass er alle Gegenstände um sich herum schon erkennt, die näheren sogar sehr deutlich, die ferneren aber noch verschwommen und wie mit der Finsternis durchwoben. Da kam Schopenhauer, und es wurde Tag! Darum habe ich auf die Übereinstimmung von Wagner's philosophischen Überzeugungen mit Schopenhauer's Lehren — noch ehe er Schopenhauer's Namen kannte — so eindringlich hingewiesen. Hieraus geht ausserdem hervor, dass, wäre der Meister 1854 gestorben, wir fast unfehlbar seine früheren Schriften falsch deuten würden, da, wie er selber sagt, „seine Begriffe mit seinen Anschauungen nicht kongruierten"; jetzt aber wird uns alles sonnenhell, weil eben Schopenhauer ihm diese kongruierenden Begriffe für die schon längst lebendigen Anschauungen lieferte. Was wir also hier erleben, ist nichts weniger als eine Umkehr, es ist auch nicht die Aufdeckung einer vorher ungeahnten Welt, sondern es ist die taghelle Beleuchtung der schon vorhandenen. Der Unterschied ist allerdings so gross wie der zwischen Tag und Nacht; grösser aber nicht.

Noch eins folgt aber aus dem Gesagten.

Nicht nur, um Wagner's „vorschopenhauerische" Schriften richtig zu verstehen, sondern auch um seine späteren, gereifteren philosophischen Anschauungen kennen zu lernen, muss man mit der Weltanschauung Schopenhauer's gründlich vertraut sein. Denn der Künstler hat es sich nicht beikommen lassen zu wiederholen, was der grosse Philosoph in einzig gültiger Weise ausgesprochen hatte. Ja, er hat es sogar verschmäht, an seinen Kunstschriften aus den Züricher Jahren verbessernde Änderungen vorzunehmen, da er in der Schwierigkeit, die sie dem Verständnis in ihrer jetzigen Form bieten, eine „dem ernsten Forscher sich empfehlende Eigen-

tümlichkeit erkannte" (Widmung der zweiten Auflage von *Oper und Drama,* 1863, VIII, 248). Ein einziges Mal — in seiner Schrift *Beethoven* (1870) — hat Wagner gewissermassen ein philosophisches Ergänzungskapitel zu Schopenhauer's „Metaphysik der Musik" geliefert; diese Ergänzung war eine Notwendigkeit, da der Philosoph, wenn er auch gerade auf diesem Gebiete bahnbrechend vorging, dennoch infolge seiner geringen Vertrautheit mit den Werken der Tonkunst manche tiefe Einsicht, die seine eigene Lehre eröffnete, unaufgedeckt liess und im einzelnen Irrtümliches vorbrachte.[1]) Sonst aber ist es bezeichnend, dass Wagner von nun an rein philosophische Probleme weniger als früher berührt; er setzt überall Schopenhauer voraus und baut weiter, sei es auf künstlerischem, sei es auf sozial-religiösem Gebiet.[2]) Wer also Wagner's Philosophie kennen will, muss die Schopenhauer's studiert haben.

Abweichungen von Schopenhauer

Auch die Bedeutung derjenigen Punkte, in denen Wagner von Schopenhauer abweicht, erfordert zu ihrem vollen Verständnis die genaue Kenntnis dieses Philosophen. Diese Abweichungen treten — wenigstens in ihren wichtigsten Erscheinungen — erst später auf, namentlich gegen das Ende von Wagner's Leben. Der Raum mangelt mir, auf das Einzelne dieser Abweichungen einzugehen; es wird genügen, wenn ich auf des Meisters Hauptschrift aus seinen letzten Jahren — *Religion und Kunst* — verweise.

Hier verwirft Wagner den absoluten Pessimismus und sagt: „Die sogenannte pessimistische Weltansicht müsste uns hierbei nur unter der Voraussetzung als berechtigt erscheinen, dass sie sich auf die Beurteilung des geschichtlichen Menschen begründe; sie würde jedoch bedeutend modifiziert werden müssen, wenn der vorgeschichtliche Mensch uns so weit bekannt würde, dass wir aus seiner richtig wahrgenommenen Naturanlage auf eine später eingetretene Entartung schliessen könnten, welche nicht unbedingt in jener Naturanlage begründet lag" (*Religion und Kunst,* X, 304, vgl. auch 311). Wer nun wissen will, wie gewaltig dieser „historische Pessimismus" von Schopenhauer's metaphysischem Pessimismus abweicht, dem

[1]) Vgl. Asher's *Arthur Schopenhauer: Neues von ihm und über ihn.*

[2]) Vgl. den folgenden Abschnitt dieses Kapitels.

empfehle ich die Lektüre von *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Buch IV, § 53, wo es u. a. heisst: „Denn wir sind der Meinung, dass jeder noch himmelweit von einer philosophischen Erkenntnis der Welt entfernt ist, der vermeint, das Wesen derselben irgendwie, und sei es noch so fein bemäntelt, historisch fassen zu können: welches aber der Fall ist, sobald in seiner Ansicht des Wesens an sich der Welt irgend ein Werden, oder Gewordensein, oder Werdenwerden sich vorfindet, irgend ein Früher oder Später die mindeste Bedeutung hat, usw.“[1]) Bei Wagner findet sich an jener selben Stelle ausserdem eine Ausführung über die Entstehung der Raubtiere infolge geognostischer Umwälzungen und darauffolgender Hungersnot,[2]) die unmöglich auf die Zustimmung des Philosophen hätte rechnen können. Denn Schopenhauer lehrte: „Wo ein Lebendes atmet, ist gleich ein anderes gekommen, es zu verschlingen“, und er wusste auch, dass bei dem Raubtier jede Einzelheit der ganzen Organisation auf den Raub hin berechnet ist, was er metaphysisch als eine unmittelbare Wirkung, oder richtiger als die Erscheinung, das Abbild, die Objektivation des Willens erfasst: „Der Wille ist das Erste. . . . . Jedes besondere Streben des Willens stellt sich in einer besonderen Modifikation der Gestalt dar. Daher bestimmte der Aufenthaltsort der Beute die Gestalt des Verfolgers“ (a. a. O. IV, 46). Ja, der ganze Inhalt jenes dritten Abschnittes von *Religion und Kunst* — die Lehre von einer geschichtlichen Entartung des Menschengeschlechts und einer positiv zu erhoffenden Erlösung durch Regeneration (wobei die Verneinung des Willens als „die Negation einer Negation“ und folglich als Bejahung gedeutet wird) — lässt sich wohl schwerlich mit Schopenhauer's Lehren in Einklang bringen. Die Lehre vom Sündenfall preist Schopenhauer als eine metaphysische Wahrheit, fügt aber erklärend hinzu „wenngleich nur eine allegorische Wahrheit“ — sie hat für ihn die selbe bildliche Bedeutung wie die Lehre von der Seelenwanderung für die indischen Denker: auch diese bringt eine metaphysische Wahrheit zum mythischen Ausdruck — die „Regeneration“

[1]) Schopenhauer, Sämtliche Werke, Ausg. Frauenstädt. 2. Aufl, II, 322.

[2]) Eine Auffassung, die Wagner dem französischen Apostel des Vegetarismus Gleïzès verdankt; vgl. dessen *Thalysia*, deutsche Übers. von R. Springer, 1872, S. 215, 499.

aber ist für ihn nichts mehr und nichts weniger als ein Mythos: „Wahres Heil, Erlösung vom Leben und Leiden, ist ohne gänzliche Verneinung des Willens nicht zu denken" (a. a. O. IV, 470). Ebensowenig fänden Wagner's Ansichten bezüglich des Vegetarismus und einer ursprünglichen Ungleichheit der menschlichen Rassen vor Schopenhauer Gnade.

Bricht nun hier ein tiefbegründeter Widerspruch zwischen Schopenhauer und Wagner gewaltsam ans Tageslicht hervor? Oder tritt der Dichter — nachdem er sich beim Philosophen Belehrung geholt — als bewusster Schöpfer von Mythen auf?[1])

Dieses Buch ist, wie gesagt, nicht der Ort, diese sehr weit reichende Frage näher zu untersuchen, schon deswegen nicht, weil eine derartige Untersuchung den Verfasser notgedrungen dazu führen würde, eigene Ansichten vorzutragen, während ihm daran liegt, die Aufmerksamkeit des Lesers auf alles Wesentliche in der Erscheinung Richard Wagner's zu lenken, sein Urteil aber frei zu lassen. (Vgl. jedoch in dem folgenden Abschnitt die Ausführungen über die „philosophische Regenerationslehre".) Eigentümlich jedenfalls — und im ersten Augenblick etwas verwirrend — ist die aus allem Gesagten sich ergebende Tatsache, dass Wagner uns in mancher Beziehung vor seiner Bekanntschaft mit Schopenhauer den Eindruck eines orthodoxeren „Schopenhauerianers" macht als nachher.

Auf den Grund aller dieser Paradoxen und Widersprüche und Rätsel kann man jedenfalls niemals kommen, wenn man nicht zuvörderst bedenkt, dass in allem Theoretischen, Philosophischen nur ein Bruchstück von Wagner's Wesen zur Erscheinung gelangt. Er ist nicht bloss vor allem, sondern in allem Künstler. In einem Briefe an Roeckel gesteht Wagner, „wie wenig Philosoph er sich fühle", und setzt hinzu: „Ich kann nur in Kunstwerken sprechen" (R. 69).

Kunst und Philosophie

Wie bedenklich es aber ist, Kunstwerken eine philosophische Deutung entnehmen zu wollen, dafür besitzen wir das allerschlagendste Beispiel an Wagner selber. Im Jahre 1852 schrieb er, in seinen *Nibelungenring* „habe seine ganze Weltanschauung ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden" (U. 192); diese Anschauung deutete er damals philo-

[1]) Vgl. *Was nützt diese Erkenntnis?* X, 335.

sophisch auf „eine hellenistisch-optimistische Welt“; zwei Jahre später aber entdeckte er in dem selben unveränderten Werk die germanisch-pessimistische Weltauffassung! (R. 66; vgl. miteinander die Bfe. IV und VII an Roeckel.) „Der Künstler steht vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel, über das er in dieselben Täuschungen verfallen kann, wie der andere“: das sind Wagner's eigene Worte (R. 65); sie sollten genügen, wenigstens seine eigenen Werke vor der ebenso kunstwidrigen als philosophisch verwerflichen Deuteleisucht unserer Tage zu schützen.

Was wir aber diesen Kunstwerken entnehmen dürfen und müssen, ist die Erkenntnis, dass der Künstler nur in einem sehr bedingten Sinne als Philosoph betrachtet werden darf. Gewiss überragt der Künstler den Philosophen nach mancher Richtung hin; gewiss enthält geniale Kunst „alle Weisheit“, geniale Philosophie dagegen immer nur eine fragmentarische Weisheit. Gerade aber weil und insofern geniale Kunst alle Weisheit enthält (oder besser offenbart), darum enthält sie nicht irgend eine Weisheit. Denn die Natur des menschlichen Geistes bringt es mit sich, dass nicht Breite, sondern Schärfe in die Tiefe führt und dass die Vernunft nur dann bis zum metaphysischen Mittelpunkt vordringt, wenn sie, wie der *Lithodomus* den Granit, die Welt an einer bestimmten Stelle angreift und sich dort hindurchbohrt. Die Vermutung liegt nahe, dass der schöpferische Künstler sich niemals diese unumgängliche Einseitigkeit anzueignen vermöchte. Es steht folglich nicht zu erwarten, dass der Künstler sich jemals dem Philosophen unterordnen und sich seine Lehre restlos assimilieren werde und dass man jemals berechtigt sein könnte, einen Shakespeare, einen Goethe, einen Leonardo, einen Wagner zu einer besonderen philosophischen Schule zu rechnen.

Sehr interessant ist dagegen die Wechselwirkung zwischen dem Künstler und dem Philosophen.

Welchen hohen Wert Schopenhauer der Kunst beimass und dem Künstler, der „gleichsam die Natur auf halbem Worte versteht und nun rein ausspricht, was sie nur stammelt“, ist bekannt. Aus der Kunst schöpfte seine Philosophie Weisheit.

Ähnlich ist es Wagner ergangen, als er durch Schopenhauer in echte Philosophie eingeführt wurde. Er sagt, sie

habe „in einer sehr entscheidenden Katastrophe seines inneren Lebens ihn zur Ausdauer und Kraft der Entsagung gestärkt" (R. 53). An einer anderen Stelle nennt er sie „ein Himmelsgeschenk" (L. II, 45). Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass das Bekanntwerden mit Schopenhauer's Philosophie sehr anregend auf Wagner's künstlerische Produktionskraft wirkte: die Musik zur *Walküre*, die Idee zu *Tristan*, die Gestalt des *Parsifal* datieren alle aus jenem bedeutungsvollen Jahre 1854. Wie klärend diese Philosophie auf seine Auffassung der Kunstfragen wirkte, ist aus seiner nächsten grösseren Schrift, *Zukunftsmusik* (1860), ersichtlich, wie läuternd auf seine Gedanken über Religion und Gesellschaft, geht zur Genüge aus seinen Schriften *Über Staat und Religion* (1864) und *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (1865) hervor; die grösste philosophisch-metaphysische Tiefe offenbart sich in seinem *Beethoven* (1870). Diese Anregung ist aber eine ganz allgemeine; es ist die Erstarkung des ganzen Menschen. An dem Anblicke der herrlichen Kraft des kongenialen „kunstbeseelten" Philosophen schlug das Feuer des eigenen Genius wieder zu hohen Flammen empor. Schopenhauer's Pessimismus war die einzige Lehre, die dem kühnen, aber auf allen Seiten in seinen Hoffnungen betrogenen Verkündiger einer besseren Zukunft Trost bringen konnte. Und Schopenhauer stärkte des Künstlers Glauben an sich selbst durch den beständigen Hinweis auf die unvergleichliche Bedeutung der Kunst. Vollkommen aus der Luft gegriffen ist dagegen die oft gehörte Behauptung, Schopenhauer habe in dem Sinne auf Wagner gewirkt, dass seine Kunst fortan eine „philosophische" geworden sei.

Im Gegenteil, wir erleben hier bei den Kunstwerken das selbe wie bei den Schriften: dass Wagner, ehe er Schopenhauer kannte, sich mehr innerhalb der streng Schopenhauerschen Weltanschauung bewegte als später! Der *Fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* und vor allem *Der Ring des Nibelungen* sind die vier Werke Wagner's, in denen — in sehr verschiedenen Gestalten auftretend — die tragische Verneinung des Willens zum Leben wohl nicht mit Unrecht als der Angelpunkt der ganzen Dichtung betrachtet werden darf. Am reinsten — vom ausschliesslich philosophischen Standpunkte aus — tritt uns diese Verneinung im *Fliegenden Holländer* entgegen,

wo beide Helden, der eine durch Leiden, der andere durch intuitives Mitleiden belehrt, dem Willen zum Leben feierlich entsagen; dies bildet eigentlich den einzigen Inhalt jenes Dramas; denn selbst der Tod kann hier nur als eine Allegorie der Erlösung durch Verneinung aufgefasst werden. Aber auch von *Tannhäuser* und *Lohengrin* hat der Dichter selber später erkannt, dass, „wenn in ihnen ein poetischer Grundzug ausgedrückt ist, so ist es die hohe Tragik der Entsagung, der wohlmotivierten, endlich notwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens“ (R. 66). Im *Nibelungenring* dreht sich die ganze Handlung um den Kampf zwischen Erkenntnis und Wollen im Herzen Wotan's. Hier ist die Analogie mit Schopenhauer sogar so auffallend, dass eine unmittelbare Beeinflussung von dieser Seite her allgemein angenommen wurde, bis es sich durch die Vergleichung der Daten herausstellte, dass, da der fertige Plan zu der jetzigen Dichtung aus dem Herbst 1851 datiert und das Gedicht bereits Anfang 1853 im Druck vorlag, während Wagner Schopenhauer's Namen zu ersten Male im Winter 1853—1854 hörte und erst im Frühjahr 1854 an das Studium seiner Werke ging, jegliche Beeinflussung des Dichters durch den Philosophen ausgeschlossen ist. Ja, wir wissen jetzt, dass die Sache sich gewissermassen umgekehrt verhält! Wagner wurde angeblich nur dadurch bewogen, sich noch einmal an das Werk eines „spekulativen Philosophen“ heranzuwagen, dass seine Freunde Herwegh und Wille ihn auf die merkwürdige Übereinstimmung zwischen der Weltauffassung, die in seinem *Nibelungenring* ausgesprochen zu sein scheine, und der Philosophie Schopenhauer's aufmerksam machten![1]) Dagegen haben wir die Empfindung, als habe sich Wagner nachher durch den vollen Besitz der Schopenhauerschen Gedankenwelt in einem gewissen Sinne als Künstler „entfesselt“ gefühlt. *Tristan und Isolde* ist die höchste Verherrlichung, die Apotheose der Bejahung des Willens zum Leben. Für Tristan „enthält die Welt einzig Isolde“, d. h. einzig den Gegenstand seines Wollens, und Isolde stirbt den „Liebestod“! Die „Nacht“, die von Tristan

[1]) Nach Hausegger, *Richard Wagner und Schopenhauer*, S. 4. Ein findiger Exeget hätte eigentlich hier und bei Wagner's Züricher Schriften auf eine „Beeinflussung“ durch Joh. Duns Scotus mit seiner berühmten Lehre *Voluntas superior intellectu* schliessen können!

und Isolde im zweiten Akt so herrlich besungen wird, ist die „Nacht der Liebe", die Nacht, „wo Liebeswonne uns lacht"! Wahrlich ein Nirwana, das weder der heilige Gautama noch der weise Schopenhauer sich haben träumen lassen! Und auch das so vielfach angeführte „Selbst dann bin ich die Welt" kann doch unmöglich im Ernst als die Aussage eines weltflüchtigen Weisen, eines Wiedergeborenen, eines Jîvanmuktas gedeutet werden; denn Tristan liegt in den Armen seiner Geliebten, als er das spricht, und voran gehen die Worte: „Herz an Herz dir, Mund an Mund"! Fluchen Isolde und Tristan der „Tagessonne", so ist es, weil diese „ewig an ihren Leiden sich weidet"; während Schopenhauer lehrt: „Die Verneinung hat ihr Wesen nicht darin, dass man die Leiden, sondern dass man die Genüsse des Lebens verabscheut" (Sämtl. Werke, II, 471). Soll dieses Drama durchaus eine Philosophie enthalten, so ist diese folglich das genaue Gegenteil der Lehre von der Verneinung des Willens: Buddha floh sein schönes junges Weib, um weise zu werden, Tristan dagegen hält nur eines noch am Leben — „ein heiss-inbrünstig Lieben". Wozu noch als endgültig entscheidend hinzugefügt werden muss, dass das Mitleid, welches in allen früheren Werken Wagner's eine so hervorragende Rolle spielt, in Tristan gänzlich fehlt. Es zeigt sich folglich dieses herrliche Werk weder metaphysisch noch moralisch von Schopenhauer abhängig. Ähnliches gilt von *Parsifal*, wo wir zwar das Mitleid im Mittelpunkt des Dramas antreffen, nirgends aber eine Spur von der Verneinung des Willens und wo die streng pessimistische „Entsagung" (die in dem unausgeführt gebliebenen Entwurf *Die Sieger* zum Ausdruck hatte gelangen sollen) der Tat gewichen ist.

Wagner's Weltanschauung

Wir werden folglich gut daran tun, Kunst und Philosophie bei Wagner nicht miteinander zu vermengen. Wir werden namentlich die Überzeugung gewinnen, dass Wagner's Weltanschauung — im weitesten Sinne des Wortes — durch sein philosophisches Bekenntnis keineswegs erschöpft wird oder auch nur entsprechend zum Ausdruck kommt. Wagner's Vertrauen zu Schopenhauer war allerdings unbegrenzt; diese metaphysische Weltanschauung galt ihm aber nicht als Krone, sondern als Grundlage des geistigen Lebens; in Schopenhauer erkannte er jenen „Lehrer im Ideal", von dem Kant halb prophetisch

gesprochen hatte. Folgende Worte mögen zeigen, wie hoch ihn Wagner nach dieser Richtung hin schätzte: „In diesem Sinne, und zur Anleitung für ein selbständiges Beschreiten der Wege wahrer Hoffnung, kann nach dem Stande unserer jetzigen Bildung nichts anderes empfohlen werden, als die Schopenhauer'sche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen; und an nichts anderem haben wir zu arbeiten, als auf jedem Gebiete des Lebens die Notwendigkeit hiervon zur Geltung zu bringen. Dürfte dies gelingen, so wäre der wohltätige, wahrhaft regeneratorische Erfolg davon gar nicht zu ermessen, da wir dann anderwärts ersehen, zu welcher geistigen und sittlichen Unfähigkeit uns der Mangel einer richtigen, alles durchdringenden Grunderkenntnis vom Wesen der Welt erniedrigt hat."

Wagner's Philosophie, speziell also sein Vertrauen zu Schopenhauer ist eben nur ein Glied in der Kette, oder besser ein Organ in der reichgegliederten künstlerischen Individualität. Der Zeit nach kam die intensive Beschäftigung mit spekulativer Philosophie nach der Beschäftigung mit den politisch-sozialen Problemen. Die Spekulation konnte aber beim Künstler nicht Selbstzweck sein; die „Erlösung durch Erkenntnis", die Schopenhauer von den Indern übernommen, war wohl auch nicht dazu angetan, Wagner's Herz zu erwärmen und zu befriedigen; wir sehen ihn folglich sehr bald zu den grossen sozialen Problemen zurückkehren. Die Erlösung durch Erkenntnis ist die Erlösung des Einzelnen; der Metaphysiker mag sich damit begnügen, da er — im „metaphysischen" Verstand — mit sich auch die ganze Welt der Erscheinung erlöst. Wagner ist aber in diesem Sinne kein Metaphysiker. Es ergeht ihm ähnlich wie Goethe, der sich zwar vorübergehend zu Spinoza bekannte, nichtsdestoweniger jedoch den monistischen Gedanken als steril verwarf. „Durch die Alleinigkeitslehre", meinte Goethe, „wird soviel gewonnen als verloren, und zuletzt bleibt das so tröstliche als untröstliche Zero übrig." Wahrlich, Wagner war nicht der Mann, sich an einem Zero genügen zu lassen. Die Metaphysik bedeutete für ihn nur ein Werkzeug, eine Waffe. Was er früher von der Gemeinsamkeit und von dem Aufgehen des Egoismus im Kommunismus gelehrt hatte, das blieb auch ferner sein Ideal. Durch Schopenhauer und auch durch seine übrigen Lebens-

erfahrungen belehrt, kehrt er zu dem Problem zurück, das ihn früher schon immer beschäftigt hatte, und widmet die Kraft seiner letzten Jahre der grossen Frage einer Regeneration des Menschengeschlechts.

Hiervon handelt der nächste Abschnitt dieses Kapitels.

Wagner's Stelle in der Gesamtentwickelung des menschlichen Geistes, das, was man vielleicht — nicht seine Philosophie, wohl aber — seine „philosophische Bedeutung" nennen kann, lässt sich erst dann erwägen, wenn man eine genauere Kenntnis von seiner Regenerationslehre und von seiner Kunstlehre, namentlich aber auch von seinen Kunstwerken besitzt. Eine Betrachtung hierüber kann darum erst ganz am Schluss dieses Buches Platz finden, wo (Kap. IV, 2) unter dem Titel „Der Bayreuther Gedanke" einige Anregung zu einer richtigen Auffassung dieser philosophischen Bedeutung gegeben werden soll.

3.

RICHARD WAGNER'S REGENERATIONSLEHRE

Wer sich über die Wirklichkeit nicht hinaus
wagt, der wird nie die Wahrheit erobern.
Schiller

Einfachste Fassung

„Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben, wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne" (*Was nützt diese Erkenntnis?*[1]) X. 336).

Diese Worte Richard Wagner's aus dem Jahre 1880 bringen das Gerüst seiner praktischen Regenerationslehre in deutlicher Weise zur Anschauung. Man sieht, dass diese Lehre aus zwei eng miteinander verknüpften Teilen besteht, einer Verneinung und einer Bejahung. Die jetzige Gestaltung der menschlichen Gesellschaft (der moderne Staat und seine Kirchen) wird als das Ergebnis eines progressiven Verfalles erkannt und verworfen. Dagegen führt die Erkenntnis der Gründe des Verfalles zu der Einsicht in die Möglichkeit einer Regeneration.

Vor allem aber wollen wir, ehe wir auf das Einzelne näher eingehen, das eine festellen: die Verneinung ist hier keine metaphysische, sondern eine empirische; die Bejahung ist keine mythische, sondern eine positive, die in eine geschichtliche Zukunft weist. Materielle Ursachen haben unseren Verfall veranlasst, materielle Heilmittel — oder vielmehr die Beseitigung jener erstgenannten schädigenden Enflüsse — werden genügen, uns auf den Weg zu führen in „das verlorene und nun mit Bewusstsein wieder gewonnene Paradies".

[1]) Die Erkenntnis nämlich des Verfalles der historischen Menschheit.

Die drei Regenerationslehren

Bei unseren Untersuchungen bezüglich der politischen und philosophischen Ideen Wagner's hatten wir mit dem erschwerenden Umstande zu kämpfen, dass diese Ideen nur als akzessorische Bestandteile anderweitiger Ausführungen vorkamen. Wir mussten ihnen in einer Unzahl von Schriften und Briefen nachstellen, wobei es schwer blieb, dem nirgendwo systematisch Vorgetragenen bestimmte, scharfgezogene Grenzlinien abzugewinnen. Hier dagegen, bei der Regenerationslehre, die den wesentlichen Inhalt einer ganzen Reihe von Schriften ausmacht und die so klar formuliert vorliegt, scheint es, als ob wir auf ganz festem Boden stünden, wo es leicht fallen müsste, dem ausführlich und anschaulich dargelegten Gedankengang zu folgen und ihn uns im verkleinerten Massstabe vorzuführen. Ein neues Hindernis stellt sich uns aber in den Weg: an dieser praktischen Regenerationslehre nehmen Philosophie und Religion einen so wesentlichen Anteil, dass, wer sie überginge, Wagner's Gedanken arg entstellen würde. Indem wir nun aber ausser der Praxis auch die Philosophie und die Religion in Betracht ziehen, so erhalten wir, wie der Leser sehen wird, gewissermassen drei Regenerationslehren: eine praktische, eine philosophische und eine religiöse. Eine jede dieser Lehren setzt die beiden anderen voraus, scheint ihnen aber zugleich in wichtigen Punkten zu widersprechen! Die harmonische Gestaltung dieser genialen Weltanschauung — denn Wagner's Regenerationslehre ist eine ganze, umfassende Weltanschauung — wird man eben erst gewahr, wenn man alle Teile beherrscht; der einzelne Teil bietet jedoch wiederum dem Verständnis manche Schwierigkeit, wenn man das Ganze noch nicht überblickt und somit den organischen Zusammenhang des scheinbar Widerspruchsvollen noch nicht erfasst hat.

Nehmen wir zum Beispiel die philosophische Regenerationslehre.

Neben der einfachen, praktischen Regenerationslehre laufen beständige Verweise auf Schopenhauer's Philosophie: sie dient Wagner in einem gewissen Sinne als Grundlage! Nun wird allerdings in dieser Philosophie die metaphysische „Wiedergeburt" als eine Durchschauung der Individualität und darauf folgende Umkehr des Willens gelehrt. Kein Philosoph hätte sich aber getraut, hierin oder in den übrigen Teilen des Schopenhauerschen Systems Anknüpfungspunkte für eine Regenerations-

lehre des Menschengeschlechtes, geschweige denn das Fundament zu einer solchen aufzufinden. Wagner aber, der hier nicht Philosoph, sondern „künstlerischer Seher“ ist, lässt sich durch derartige Bedenken nicht irre machen. Weder verschliesst er sich der metaphysischen Erkenntnis des denkenden Individuums noch aber den Überzeugungen, die sich ihm aus der lebendigen Anschauung der Geschichte des ganzen Menschengeschlechts aufdrängen. In jener selben Schrift z. B., welche die eingangs angeführte positive Regenerationslehre enthält, zitiert Wagner lobend die Worte Schopenhauer's: „Friede, Ruhe und Glückseligkeit wohnt allein da, wo es kein Wo und kein Wann gibt“; er spricht auch daselbst von dem „von der Täuschung des realen Anscheins der Welt beängstigten Gemüte“ (X, 333). Da muss doch jeder zunächst stutzig werden: sollen wir uns denn der Durchführung einer Regeneration widmen, die nirgendwo und niemals zu einem Erfolg führen kann? Sollen wir eine geschichtliche Zukunft auf einer geschichtlichen Vergangenheit aufbauen, da doch der ganze reale Anschein der Welt „eine Täuschung“ ist? Nach Wagner's Auffassung aber gelten derlei Bedenken bloss einem rein logischen Widerspruch; ihr Wert ist nichtig der Erkenntnis und dem Bekenntnis der Wahrheiten gegenüber, die uns die Natur darbietet. Es ist hier die selbe Erscheinung, auf die ich in dem Abschnitt „Politik“ ausführlich hingewiesen habe: das Nebeneinanderbestehen von Widersprüchen, die nur scheinbar kontradiktorische Gegensätze sind, in Wirklichkeit aber sich ergänzende und bedingende Bestandteile einer mächtigen und — namentlich auch — einer durch und durch — auch sich selbst gegenüber — wahrhaftigen, organisch gewachsenen, nicht in systematischen Lügen befangenen Intelligenz.

In Wagner's Bewusstsein wohnen folglich nebeneinander: die metaphysische Verneinung und die praktische Bejahung.

Es kommt aber noch ein Drittes hinzu: die Religion.

Wenn auch die praktische Regeneration ausdrücklich als „durchführbar“ bezeichnet wird, so kann sie doch nur gelingen, wenn wir „kühn und gläubig“ (III, 77) sind; das fordert Wagner schon 1849, und 1880 schreibt er: „Nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion“ können der Antrieb und die Kraft zur Durchführung der Regeneration erwachsen. Gerade in der Religion versöhnen sich auch jene Gegensätze der lebensfrohen

Anschauung und des gedankenschweren Erkennens, des Optimismus und des Pessimismus. Eine neue Schwierigkeit entsteht aber dadurch, dass unsere Religion ebenfalls der Entartung anheimgefallen ist, so dass „deren unmittelbare Verwendung zur Regeneration" nicht angeht (X, 310); andrerseits aber „erfindet nicht der Künstler Religionen, sie entstehen nur aus dem Volke" (III, 77). Wir werden also auf eine religiöse Grundlage hingewiesen, die, so muss uns nach des Meisters eigenen Worten dünken, überhaupt nicht vorhanden ist.

Am Schlusse dieses Abschnittes werde ich hierauf zurückkommen und den Sinn dieses scheinbaren inneren Zwiespaltes darzutun suchen. Einstweilen mache ich bloss darauf aufmerksam, wie sehr eine Darlegung von Wagner's optimistischer Regenerationslehre dadurch erschwert wird, dass eine pessimistische Philosophie gewissermassen als basso continuo daneben läuft, wie auch dadurch, dass sie eine Religion voraussetzt, die der christlichen Offenbarung erst noch entblühen soll (X, 288). Mein Bestreben wird darauf gerichtet sein, die Sache so einfach und klar als möglich vorzutragen; ich kann mir aber nicht verhehlen, dass gerade hier die Worte Omar Khayyam's am Platze sind:

„Die Breite eines Haares nur
Scheidet die Wahrheit von des Irrtums Spur",

und ich schmeichle mir nicht, dass es mir gelingen könnte, immer auf der richtigen Seite dieser schmalen Grenze zu verharren.

Gliederung der Untersuchung

Die Betrachtung von Richard Wagner's Regenerationslehre wird naturgemäss in zwei Teile zerfallen: die Verneinung und die Bejahung. Das verneinende Element ist die Erkenntnis des Verfalles; diese Erkenntnis bildet die Grundlage der Bejahung des Glaubens an die Möglichkeit einer Regeneration. Zuvörderst wird es aber gut sein, genau festzustellen, welche Schriften Wagner's wir als seine eigentlichen Regenerationsschriften zu betrachten haben.

Im engeren Sinne sind es die Schriften seiner letzten Lebensjahre: *Religion und Kunst* (1880) und was sich um dieses Hauptwerk gruppiert: *Wollen wir hoffen?* (1879), das *Offene*

Schreiben an Herrn Ernst von Weber, über die Vivisektion (1879), *Was nützt diese Erkenntnis?* (1880), *Erkenne dich selbst* und *Heldentum und Christentum* (1881)[1]). Die letzten Worte dieser letzten Schrift lauten aber: „Und hiermit auf unserem Boden angelangt", (es waren im vorangehenden Satz „die grossen Dichter und Künstler der Vergangenheit" erwähnt worden) „wollen wir uns für weiteres Befassen mit dem Angeregten sammeln" (X, 362). Diese Worte und mehrere ähnliche Andeutungen lassen vermuten, dass, nachdem in der Reihe *Religion und Kunst* das Hauptgewicht auf die Religion gelegt worden war (als Grundlage jeder wahren Regeneration), eine zweite Reihe folgen sollte, ein Vorhaben, welches durch den Tod des Meisters vereitelt ward. Man kann sich vorstellen, dass diese zweite Gruppe von Abhandlungen den Titel *Kunst und Religion* oder *Kunst und Regeneration* geführt hätte mit dem Nachdruck auf dem Wort Kunst. Denn wenn auch in den eben aufgezählten Schriften der letzten Jahre immerwährend auf die Kunst hingewiesen wird als auf den wichtigsten Faktor der Regeneration neben der Religion, so findet doch nirgends eine eingehende Erörterung der Kunst statt weder ihrer inneren Beschaffenheit noch ihrer äusseren Wirksamkeit nach, wie man das eigentlich erwartet. Dennoch ist die zweite Reihe von Regenerationsschriften vorhanden; denn sie war schon dreissig Jahre früher geschrieben worden! Natürlich hätte der Meister in seinem siebzigsten Jahre manches anders ausgedrückt als in seinem sechsunddreissigsten und siebenunddreissigsten Jahre; trotzdem empfinden wir keine Lücke; denn alles, was in den Züricher Schriften zu Missverständnissen Anlass geben könnte, wird durch *Religion und Kunst* aufgehellt. Die Züricher Schriften — *Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), *Kunst und Klima* (1850), *Oper und Drama, Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) — bilden also eine zweite (der Zeit ihres Entstehens nach aber die erste) Gruppe von Regenerationsschriften, und zwar jene Gruppe, die als Ergänzung der Reihe *Religion und Kunst* unentbehrlich ist, indem hier in der Tat das Hauptgewicht

[1]) Auch die Abhandlung *Über das Weibliche im Menschlichen*, die Wagner zwei Tage vor seinem Tode begann, hätte hierher gehört.

auf die Kunst, auf das Kunstwerk gelegt wird. Der leitende Gedanke ist in den beiden Schriftenreihen ganz der selbe: zu einer wahren Blüte kann die Kunst nicht in unserer jetzigen, sondern erst in einer „regenerierten" Gesellschaft gelangen; diese Regeneration ist jedoch ohne die Mitwirkung der Kunst unausführbar. Übrigens hatte Wagner schon in seiner *Vaterlandsvereinsrede* vom Jahre 1848 „die vollkommene Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft" als das Ziel bezeichnet. Und in seinen späteren Regenerationsschriften weist er an einer Stelle ausdrücklich auf jene früheren Abhandlungen zurück: „Und so kehre ich, durch alle Umwege unentwegt, zu meinen vor dreissig Jahren von mir konzipierten Gedanken über jenes Verhältnis zurück, indem ich offen bezeuge, dass an dem schroffesten Ausdrucke derselben meine seitherigen Lebenserfahrungen nichts ändern konnten" (*Wollen wir hoffen?* X, 162). Kurz, der Regenerationsgedanke gehört der ganzen zweiten Lebenshälfte des Meisters an. Ausdrückliche Belehrung über ihn finden wir in den genannten zwei Gruppen von Schriften; aber auch die übrigen — worunter ich namentlich *Über die Goethestiftung, Ein Theater in Zürich, Das Judentum in der Musik, „Zukunftsmusik", Staat und Religion, Deutsche Kunst und deutsche Politik, Beethoven, Über die Bestimmung der Oper, Was ist deutsch?, Modern, Publikum und Popularität, Das Publikum in Zeit und Raum* hervorheben will — auch diese alle setzen den Regenerationsgedanken voraus oder stehen in irgendeiner Beziehung zu ihm. Diese alle haben wir demnach als Quellenschriften für die Kenntnis von Wagner's Regenerationslehre zu betrachten.

Die Erkenntnis des Verfalles

Wer in dem Glauben lebt, die Menschheit befinde sich auf dem Wege eines progressiven Fortschrittes, dessen Ende unabsehbar sei — und dies ist wohl die Überzeugung der Mehrzahl — der kann die Notwendigkeit oder auch nur die Möglichkeit einer Regeneration nicht zugeben. Der Begriff „Regeneration" setzt schon an und für sich zwei Annahmen voraus: erstens den Glauben an eine — wenigstens relative —

„ursprüngliche Güte“ des Menschen, insofern sein Leben und seine Entwickelung in Harmonie mit den Gesetzen der umgebenden und seiner eigenen Natur stattfinde, zweitens die Überzeugung, dass unsere historisch gewordene Menschheit auf Irrwege geraten ist, die sie immer ferner von der gesunden, naturgemässen Entwickelung abführen. Was also dem einen als „Fortschritt“ gilt, gilt dem anderen als „Verfall“. Der Gegensatz ist ein ganz genau logisch- „konträrer“ und darum sehr leicht zu fassen.[1])

Nun könnte man sich den Verfall als das Werk einer Schicksalsmacht vorstellen, gegen die kein Widerstand von Nutzen wäre, als eine unaufhaltbare Degeneration, derjenigen des alternden Individuums vergleichbar. Er könnte aber auch das Ergebnis einer wirklichen Entartung sein, und in diesem Falle würde offenbar die klare Erkenntnis dieser Entartung den ersten und wichtigsten Schritt zu einer Regeneration bilden. Gelänge es dann noch, die Gründe dieser Entartung festzustellen, so dürfte die Regeneration nicht bloss als erstrebenswert, sondern als tatsächlich zu erhoffen von uns erkannt werden. Darum sagt auch Wagner: „Die Annahme einer Entartung des menschlichen Geschlechtes dürfte, so sehr sie derjenigen eines steten Fortschrittes zuwider erscheint, ernstlich erwogen, dennoch die einzige sein, welche uns einer begründeten Hoffnung zuführen könnte. — — Dürfen wir nämlich die Annahme bestätigt finden, dass die Entartung durch übermächtige äussere Einflüsse verursacht worden sei, gegen welche sich der, solchen Einflüssen gegenüber noch unerfahrene, vorgeschichtliche Mensch nicht zu

[1]) Um Missverständnisse zu vermeiden, muss ich bemerken, dass Wagner die Entwickelungsfähigkeit der Menschheit nicht in Abrede stellt; nur solle die Entwickelung im „vernünftigen Einklange mit dieser Natur“ (III, 262) stattfinden, nicht aus progressiver Entfernung von ihr bestehen. Ebensowenig verkennt er, dass „nicht Rückkehr zu dem Alten der Gang der Entwickelung alles Menschlichen ist, sondern der Fortschritt: alle Rückkehr zeigt sich uns überall als keine natürliche, sondern als eine künstliche“ (IV, 188); nur pflichtet Wagner der naiven Voraussetzung nicht bei, das Neue sei auf alle Fälle ein höherer, besserer, den „heiligen Gesetzen der Natur“ in edlerer Weise entsprechender Zustand als das Alte; in der ganzen Natur liegt Degeneration immer näher als Vervollkommnung: von unten aus betrachtet, erscheint einem diese Bewegungslinie als „Fortschritt“, von oben aus, als „Verfall“.

wehren vermochte, so müsste uns die bisher bekannt gewordene Geschichte des menschlichen Geschlechtes als die leidenvolle Periode der Ausbildung seines Bewusstseins für die Anwendung der auf diesem Wege erworbenen Kenntnis zur Abwehr jener verderblichen Einflüsse gelten können." Und an einer weiteren Stelle heisst es: „Die Geschichte dieses Abfalles . . . . . dürfte, wenn wir sie als die Schule des Leidens des Menschengeschlechtes betrachten, die durch sie gewonnene Lehre darin erkennen lassen, dass wir einen, aus dem blinden Walten des weltgestaltenden Willens herrührenden, der Erreichung seines unbewusst angestrebten Zieles verderblichen Schaden mit Bewusstsein wieder zu verbessern, gleichsam das von Sturm umgeworfene Haus wieder aufzurichten und gegen neue Zerstörung zu sichern, angeleitet worden seien" (*Religion und Kunst*, X, 304 und 315).

Es ist nun durchaus bezeichnend für Wagner, dass er von dem Augenblick an, wo seine künstlerische Tätigkeit ihn in Berührung mit der Öffentlichkeit brachte, das Grundschlechte an unseren ganzen gesellschaftlichen Zuständen erkannte und brandmarkte. Niemals hat das „Chaos der modernen Zivilisation" ihm auch nur die geringste Bewunderung abgerungen; niemals hat er an ihren sogenannten „Fortschritt" geglaubt. In seiner Rede im Vaterlandsverein (1848) spricht er von der „tiefentwürdigten, leidenden Menschheit"; in *Kunst und Revolution* nennt er das „Fortschreiten der Kultur" ein „menschenfeindliches" (III, 39); im *Kunstwerk der Zukunft* kommt die prinzipielle Bedeutung der Erkenntnis des Verfalles bereits sehr deutlich zum Ausdruck — Wagner spricht von der Zukunft und sagt: „Die Kraft des Bedürfnisses drängt uns zu einer nur ganz allgemeinen Vorstellung hin, wie wir sie nicht bloss mit dem Wunsche des Herzens, sondern vielmehr nach einem notwendigen Verstandesschlusse auf den Gegensatz zu dem heutigen, als schlecht erkannten Zustande zu fassen haben" (III, 202). In dieser Schrift legt er auch bereits den grössten Nachdruck auf die Verneinung in ihrer besonderen Bedeutung als die unentbehrlichste Vorstufe zur Bejahung: „Das Volk braucht nur das durch die Tat zu verneinen, was in der Tat nichts — nämlich unnötig, überflüssig, nichtig — ist . . . . . so steht das Etwas der enträtselten Zukunft auch schon von selbst da" (III, 67). Genau zu der selben Zeit (Ende 1849) schrieb er an

Uhlig: „Nur Zerstörung ist jetzt notwendig, aufbauen kann gegenwärtig nur willkürlich sein“ (U. 21). Sehr bald musste er aber erkennen, dass die Wurzeln des Übels doch tiefer lägen, und im Oktober 1850 begegnen wir bereits dem Wort Entartung: „Wohin wir in der zivilisierten Welt sehen, erkennen wir die Entartung des Menschen“ (U. 71). Auch die Gründe der Entartung werden schon damals dort gesucht, wo der Meister sie dreissig Jahre später zu gewahren glaubte, vornehmlich in der Nahrung. Hierauf komme ich bald zurück. Drei Monate später spricht Wagner in seinem Hauptwerk, *Oper und Drama,* von der „jeden wahrhaften Menschen empörenden, furchtbaren Entsittlichung unserer heutigen sozialen Zustände“, und gegen den Schluss dieser Schrift lässt er sich folgendermassen vernehmen: „Wollen wir mit dieser Welt Verträge schliessen? — Nein! Denn auch die demütigendsten Verträge würden uns als Ausgeschlossene hinstellen . . . . . Nicht eher gewinnen wir Glauben und Mut, als bis wir im Hinhorchen auf den Herzschlag der Geschichte jene ewig lebendige Quellader rieseln hören, die, verborgen unter dem Schutte der historischen Zivilisation, in ursprünglicher Frische unversiegbar dahinfliesst“ (IV, 257, 281). In seiner *Mitteilung an meine Freunde* sagt er, dass er „diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt aus tiefstem Grunde des Herzens verachte, dass in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fliesse, dass sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergiessen vermöge“ (IV, 406). Das alles sind Aussprüche aus den ersten Regenerationsschriften. In seinen späteren hat der greise Meister nicht etwa milder über unsere Zivilisation geurteilt. Er nennt sie „herzlos und schlecht“, „nur auf korrekte Geltendmachung des berechnendsten Egoismus“ zielend, „tief unsittlich“, „eine Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes“; sie „verwandele die Menschheit in Untiere“ (X, 302, 309, 310, 395, 264) usw., usw. Alles, was er hierüber gesagt hat, findet seine Zusammenfassung in folgenden Worten: „Unsere Kultur und Zivilisation als die eigentliche Lügengeburt des missleiteten menschlichen Geschlechtes richtig zu erkennen, ist dagegen die Aufgabe des

Geistes der Wahrhaftigkeit" (*Heldentum und Christentum*, X, 361).[1])

Soviel über Wagner's verneinendes Verhalten unserer Zivilisation gegenüber. Die Zahl der Zitate liesse sich nach Belieben vermehren, und sie fände kein Ende, wenn man alles anführen wollte, was Wagner gegen unseren modernen „einzig von den Lastern der Gesellschaft lebenden" Staat (IV, 82) und gegen die „entgöttlichte" und „impotent gewordene kirchliche Religion" (X, 166) vorgebracht hat. Hier kommt es ja nur auf die prinzipielle Erkenntnis des Verfalles an. Diese hat, wie man sieht, Wagner zu keiner Zeit gemangelt.

Gleich von allem Anfang sehen wir aber Wagner auch beschäftigt, den Gründen des Verfalles nachzuspüren. Hieraus entnehmen wir, dass seine absolute Verdammung des gegenwärtigen Zustandes der Menschheit durchaus kein „dyspeptischer", auch nicht ein vorwiegend metaphysischer Pessimismus ist. Sein unaufhörliches Bestreben, eine philosophisch-historisch-naturwissenschaftliche Erklärung für die Entartung des zivilisierten Menschen aufzufinden, ist der Beweis eines unerschütterlichen Glaubens an die innere Kraft dieses Menschen und einer religiösen Hoffnung auf die ihm bevorstehende Zukunft. Hierin äussert sich auch Wagner's dichterisches Wesen: die Bejahung

Verfalles

---

[1]) Man missverstehe Wagner nicht; er ist nicht ein Gegner der Kultur, sondern nur unserer — nach seiner Überzeugung — unkünstlerischen und unsittlichen Kultur. Er schreibt: „Der Mensch ist ein soziales, allmächtiges Wesen nur durch die Kultur. Vergessen wir nicht, dass die Kultur uns das Vermögen einzig verschafft, so zu geniessen, wie der Mensch in seiner höchsten Fülle geniessen kann" (U. 71). Sehr mit Unrecht wirft man häufig den französischen und den deutschen Regenerationsgedanken zusammen. Bei den Franzosen hatte schon lange vor Rousseau Pascal ausgerufen: „Abêtissez-vous!" und in unseren Tagen verlangte Jules Laforgue „La mise en jachère de l'intelligence humaine". Bezeichnete nun auch bei Rousseau das Wort „Natur" nicht — wie der Unverstand es immer wieder deutet — den rohen „Naturzustand", sondern „ein Ideal des Gemüts" (wie Kant schon bemerkt und wie Heinrich von Stein überzeugend dargetan hat), so bleibt dennoch die ablehnende Haltung der Kunst gegenüber für die gesamte französische Schule charakteristisch. Dagegen meint Schiller, nur durch die Kunst könne der Mensch zur Natur zurückkehren, und Wagner schöpft seine Hoffnung auf eine Regeneration aus seinem Glauben an die unermessliche Macht einer idealen Kunst. — (Man vergleiche auch den Abschnitt über den „Bayreuther Gedanken".)

des Willens, der Glaube an die gestaltende Macht des eigenen Schaffens sind die Grundlagen aller echten Künstlerschaft. Absolute Verneinung und Kunst sind unvereinbar. Die Inder z. B. mit ihrer hervorragenden metaphysischen Beanlagung lehrten ausdrücklich, „die Erlösung sei nicht etwas Bewirkbares“;[1]) dafür blieben sie auch ohne jede Spur von Kunst. Das künstlerische Schaffen setzt schon an und für sich eine optimistische Gemütsart voraus, eine unerschöpfliche Kraft des Wollens, des Glaubens, der Hoffnung. Der künstlerische Seher kann sich nicht damit begnügen, die Welt schlecht zu finden; in seinem eigenen Busen wohnt ja der Zeuge dafür, dass diese Welt schön sei; dieses Schöne aber kann ohne die „Welt“ nicht ins Dasein treten. Der Philosoph bedarf keiner anderen Menschen, sie sind ihm eine Last, er zieht sich in den Schatten der Urwälder zurück; der Künstler dagegen ist auf die anderen wie auf ein Lebenselement angewiesen: alles vermag er, nichts aber ohne ihre Mitwirkung. Daher Wagner's Überzeugung, der Mensch „könne nicht als einzelner erlöst werden“, und daher das Bestreben vom Jahre 1848 an bis zu seinem Tode — trotz des von Schopenhauer ihm dargereichten „Quietivs“ — die Ursachen des Verfalles der Menschheit zu ergründen.

Es ist interessant, die progressive Vertiefung seiner hierauf bezüglichen Ansichten zu verfolgen.

Geld und Eigentum

Gleich in jener ersten hierher gehörigen Äusserung in der Rede im Vaterlandsverein sagt Wagner: „Es gilt, die Frage nach dem Grunde alles Elends in unserem jetzigen gesellschaftlichen Zustande fest und tatkräftig in das Auge zu fassen!“ Welche Antwort er auf diese schwerwiegende Frage fand, das wurde schon im Abschnitt „Politik“ erwähnt[2]): als Grund alles Elends erkannte er das Geld! Dieser erste Versuch Wagner's, auf den Grund unserer entarteten gesellschaftlichen Zustände zu kommen, ist von verschiedenen Seiten als „ungemein naiv“ und somit der Beachtung ernster Männer nicht wert erachtet worden. Vielleicht urteilt mancher anders. Jedenfalls hatte Wagner selber schon damals viel tiefer geschaut. Für die Zwecke einer Voksrede genügte es ihm, das Bild des „bleichen

[1]) Vgl. z. B. Çankara's Sûtra's des Vedanta I, 1, 4.
[2]) Vgl. S. 176.

Metalls, dem wir in knechtischer Leibeigenschaft untertänig sind", heraufzubeschwören; der unheimlichen Macht jenes „starresten, unregsamsten Produktes der Natur" lag aber, das wusste er, der Begriff des Eigentums zugrunde. In seiner Schrift *Die Wibelungen* aus jenem selben Sommer 1848 spricht Wagner seine Meinung dahin aus, dass der erblich gewordene Besitz eine Hauptursache des Verfalles der Menschheit sei. „In der geschichtlichen Einrichtung des Lehenwesens ersehen wir, solange es seine ursprüngliche Reinheit bewahrte, den heroisch menschlichen Grundsatz noch deutlich ausgesprochen: die Verleihung eines Genusses galt für diesen einen, gegenwärtigen Menschen, der auf Grund irgendeiner Tat, irgendeines wichtigen Dienstes, Ansprüche zu erheben hatte. Von dem Augenblicke an, wo ein Lehen erblich wurde, verlor der Mensch, seine persönliche Tüchtigkeit, sein Handeln und Tun — an Wert, und dieser ging von ihm auf den Besitz über: der erblich gewordene Besitz, nicht die Tugend der Person, gab nun den Erbfolgern ihre Bedeutung, und die hierauf sich gründende immer tiefere Entwertung des Menschen, gegen die immer steigende Hochschätzung des Besitzes, verkörperte sich endlich in den widermenschlichsten Einrichtungen . . . . . der Besitz gab nun dem Menschen das Recht, das bisher der Mensch von sich aus auf den Besitz übergetragen" (II, 197). Dieser Überzeugung blieb der Meister sein ganzes Leben hindurch treu. Im *Kunstwerk der Zukunft* weist er darauf hin, wie gerade jene „grosse moderne Hauptstaatssorge", das Eigentum „für alle Ewigkeit niet- und nagelfest zu bannen", dasjenige sei, was „dem selbständigen Lebensgebahren der Zukunft" hindernd in den Weg trete (III, 203). In *Oper und Drama* sagt Wagner: „Aus diesem zum Eigentum gewordenen Besitze, der wunderbarerweise als die Grundlage jeder guten Ordnung angesehen wird, rühren alle Frevel des Mythos und der Geschichte her" (IV, 82). In einer seiner allerletzten Schriften, *Erkenne dich selbst* (1881), berührt er das Thema noch ein letztes Mal: „Es scheint wohl, dass mit dem an sich so einfach dünkenden Begriffe des Eigentums, durch seine staatliche Verwertung, dem Leibe der Menschheit ein Pfahl eingetrieben worden ist, an welchem sie in schmerzlicher Leidenskrankheit dahinsiechen muss" (X, 342).

Der Verderb des Blutes

Einem so redlichen Denker konnte es aber nicht lange entgehen, dass derartige Einrichtungen wie Geld und erbliches Eigentum im besten Fall nur als „Gründe zweiter Ordnung" aufzufassen sind, vielleicht auch eher als Symptome denn als ursächliche Faktoren des Verfalles. Wagner griff tiefer. Er suchte nach physischen Ursachen des Verfalles und glaubte sie in einem Verderb des Blutes aufzufinden. Er fragte sich dann weiter, wie es wohl zu erklären sei, dass die Völker Europas nicht bloss einer zunehmenden Entartung verfallen sind, sondern mehr und mehr aus der eigenen Art schlagen, so dass zumal die deutschen Stämme sich selbst völlig entfremdet scheinen? Die Erklärung, die sich ihm darbot, war der moralische Einfluss des Judentumes.

Der Verderb des Blutes und der demoralisierende Einfluss des Judentumes, das sind also nach Wagner die tiefsten Ursachen unseres Verfalles. Zugrunde liegt der Verderb des Blutes; der Einfluss des Judentums beschleunigt aber ungeheuer den Vorgang der progressiven Entartung und wirkt namentlich dadurch unheilvoll, dass er den modernen Menschen in einem rastlosen Wirbel herumtreibt, der ihm keine Zeit zur Besinnung und zu der Erkenntnis seines jämmerlich verfallenen Zustandes sowie des Verlustes seiner Eigenart lässt. Der Verderb des Blutes wird in der Hauptsache durch die Nahrung bewirkt, ausserdem durch die Vermischung edlerer Rassen mit weniger edlen.

Einfluss der Nahrung

Wie zeitig die Nahrungsfrage Wagner beschäftigte, das geht zur Genüge aus seinem Brief an Uhlig vom 20. Oktober 1850 hervor, aus dem ich schon oben einige Worte zitierte: „Mangel an gesunder Nahrung auf der einen Seite, Übermass üppigen Genusses auf der anderen Seite, vor allem aber eine gänzlich naturwidrige Lebensweise im allgemeinen haben uns in einen Zustand der Entartung gebracht, der nur durch eine gänzliche Erneuerung unseres entstellten Organismus gehoben werden kann. Überfluss und Entbehrung, das sind die zwei vernichtenden Feinde unserer heutigen Menschheit" (U. 70). Auch in dem Briefwechsel mit Liszt widmet Wagner dieser Frage ernste Worte: „Wahrlich, all' unsere Politik, Diplomatie, Ehrsucht, Ohnmacht und Wissenschaft und — leider auch — unsere ganze moderne Kunst, ... wahrlich, diese ganzen

Schmarotzergewächse unseres heutigen Lebens haben keinen anderen Grund und Boden, aus dem sie wachsen, als — unsre ruinierten Unterleibe! Ach, wollte und könnte mich jeder verstehen, dem ich dies — fast lächerlich klingende — und doch so entsetzlich wahre Wort zurufe!" (L. I, 153). Es ist nicht uninteressant festzustellen, dass Wagner's eigene physische Leiden und Erfahrungen in erster Linie dazu beigetragen haben, seine Aufmerksamkeit frühzeitig auf diese wichtige Frage zu lenken. Dagegen habe ich nirgendwo eine Bezugnahme auf Feuerbach gefunden, die man gerade hier hätte erwarten können, da die Bewegung auf diesem Gebiete, die anfangs der fünfziger Jahre sowohl die Physiologie (Liebig, Moleschott usw.) als auch die Geschichte (Buckle) stark und „sensationell" beschäftigte, zum Teil von Feuerbach angeregt war und in ihm sich widerspiegelte, wie sein berühmter (halb scherzhaft gemeinter) Aphorismus „Der Mensch ist, was er isst" bezeugt. Nicht philosophische Überlegungen also, sondern naturwissenschaftliche leiteten Wagner, als er sich zuerst mit Untersuchungen bezüglich des Einflusses der Nahrung beschäftigte. Zahlreiche Stellen aus seinem Briefwechsel bezeugen dies. Dort, wo die Fachkenntnisse ihm fehlten, diente ihm Herwegh als Führer. Man meint, Richard Wagner sei ein Verächter der Naturwissenschaft gewesen. Dem ist nicht so. Schon die eine Stelle aus dem *Kunstwerk der Zukunft* beweist die Lächerlichkeit dieser oft gehörten Behauptung, jene Stelle, wo er schreibt: „Die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei sind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wissenschaftlicher, wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung vor Wahnsinn und Unfähigkeit bieten" (III, 173). Und in einem Brief an Roeckel vom Jahre 1854 klärt Wagner das schon damals über ihn herrschende Missverständnis dahin auf, dass er nur dann die Wissenschaft „links lasse", wenn sie ihm das eigentliche Leben „ersetzen solle" (R. 45). Gerade hier ist es wichtig, von diesem positiven Verhältnis Wagner's zur Wissenschaft unterrichtet zu sein. Denn als er in *Religion und Kunst* (und den übrigen dazugehörigen Regenerationsschriften seiner letzten Jahre) seine Ansicht dahin präzisierte, „Die Entartung des menschlichen Geschlechtes sei durch seinen Abfall von seiner natürlichen Nahrung bewirkt worden" (X, 311) und diese einzig natürliche Nahrung

sei die vegetabilische (X, 300) — da meinte man ganz allgemein, das seien die Phantastereien eines infolge pessimistischer Lehren verschrobenen und an der Schwelle des Greisenalters durch mystische Nebelvorstellungen irregeführten Künstlers, während diese Überzeugung einfach das letzte Ergebnis dreissigjährigen eingehenden Studiums und Nachdenkens war. Der Umstand, dass Wagner die moralische Degeneration von der physischen ableitet, zeigt auch, wie rein wissenschaftlich-historisch dieser ganze Gedankengang bei ihm war. „Wie nun aber auch das Raubtier nicht gedeiht, sehen wir auch den herrschenden Raubmenschen verkommen. In der Folge naturwidriger Nahrung siecht er in Krankheiten, welche nur an ihm sich zeigen, dahin und erreicht nie mehr weder sein natürliches Lebensalter, noch einen sanften Tod, sondern wird von nur ihm bekannten Leiden und Nöten, leiblicher wie seelischer Art, durch ein nichtiges Leben zu einem stets erschreckenden Abbruch desselben dahin gequält“ (X, 306). Was speziell die Lehren der Geschichte anbelangt, so sagt Wagner, diese zeige uns den Menschen „als in stetem Fortschritte sich ausbildendes Raubtier. Dieses erobert die Länder, unterjocht die fruchtgenährten Geschlechter, gründet durch Unterjochung anderer Unterjocher grosse Reiche, bildet Staaten und richtet Zivilisationen ein, um seinen Raub in Ruhe zu geniessen. . . . . Angriff und Abwehr, Not und Kampf, Sieg und Unterliegen, Herrschaft und Knechtschaft, alles mit Blut besiegelt, nichts anderes zeigt uns fortan die Geschichte der menschlichen Geschlechter: als Folge des Sieges des Stärkeren alsbald eintretende Erschlaffung durch eine, von der Knechtschaft der Unterjochten getragene Kultur; worauf dann Ausrottung der Entarteten, durch neue rohere Kräfte von noch ungesättigter Blutgier“ (X, 291—293). Und hieran ändere wenig, dass heute zum guten Teil „aus dem reissenden Raubtiere ein rechnendes Raubtier geworden ist“ (X, 263 u. 344).

Mit einer Darlegung von Wagner's hypothetischer Erklärung der geognostischen Vorgänge, durch welche der pflanzenessende Mensch zum fleischfressenden Tiermörder hat werden können, will ich den Leser nicht aufhalten. Hier herrscht allerdings das „Phantasiebild“ vor, und die unverkennbare Anlehnung an Glëizès, den Verfasser des vegetarischen Hauptwerkes „Thalysia“, lässt einen den Abstand zwischen den genialen

Eingebungen des grossen Meisters und der voreiligen, ziemlich unbeholfenen Verwendung naturwissenschaftlicher Ergebnisse seitens des liebenswürdigen Franzosen einigermassen schmerzlich empfinden. Gleichviel, ob man Wagner's Ansicht teilt oder nicht: das wichtigste Argument, welches er gegen die Fleischnahrung als Hauptursache des Verderbes unseres Blutes und somit des Verfalles der Menschheit vorbringt, ist seine eigene Überzeugung.[1])

Ungleichheit der Rassen

Erst in seiner allerletzten Regenerationsschrift, *Heldentum und Christentum,* bringt Wagner die Ungleichheit der menschlichen Rassen zur Sprache und findet eine zweite physische Ursache des Verfalles darin, „dass die edelste Rasse die unedlen wohl beherrschen, durch Vermischung sie aber sich nicht gleich, sondern sich selbst nur unedler machen konnte. . . . . Das wir gar keine Geschichte der Menschheit haben würden, wenn es nicht Bewegungen, Erfolge und Schöpfungen der weissen Rasse gegeben hätte, ist uns durchaus klar gemacht worden, und können wir füglich die Weltgeschichte als das Ergebnis der Vermischung dieser weissen Rasse mit den Geschlechtern der gelben und schwarzen ansehen, wobei diese niederen gerade nur dadurch und insoweit in die Geschichte treten, als sie durch jene Vermischung sich verändern und der weissen Rasse sich anähneln. Der Verderb der weissen Rasse leitet sich nun aus dem Grunde her, dass sie, unvergleichlich weniger zahlreich an Individuen als die niedrigen Rassen, zur Vermischung mit dieser genötigt war, wobei sie, wie bereits bemerkt, durch den Verlust ihrer Reinheit mehr einbüsste, als jene für die Veredelung ihres Blutes gewinnen konnten" (X, 352—3). — Diese Anschauung hat Wagner von seinem Freund Comte de Gobineau, dem Verfasser des *Essai sur l'inégalité des races humaines,* übernommen. Trotz ihrer unendlichen Tragweite hat sie für die eigentliche Regenerationslehre nur sekundäre Bedeutung, da sie nur die Vergangenheit, nicht aber die Zukunft beleuchtet. Wenigstens kann sie die Zukunft nur in dem Eintritt eines entsetzlichen Kataklysmus erblicken. Wagner aber wendet sich von dieser Konsequenz

[1]) Weiter unten, bei Besprechung der positiven Vorschläge zur Regeneration, komme ich noch einmal auf die Nahrungsfrage und auf das von Wagner selber so benannte „Phantasiebild" zurück.

der eben vorgetragenen Lehre ab und erblickt in der wahren christlichen Religion ein Antidot, „dem ganzen menschlichen Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes gespendet“ (X, 360).

Einfluss des Judentums

Dagegen hat ein anderes Rassenthema Wagner von früh an viel beschäftigt: der demoralisierende Einfluss einer dieser weissen Rassen auf die anderen, des Judentums auf die nichtjüdischen Völker.

Wagner's *Judentum in der Musik* erschien zuerst 1850 in Brendel's „Neue Zeitschrift für Musik“, sodann als selbständige Broschüre und mit einer ausführlichen Vorrede versehen im Jahre 1869. Keine Schrift des Meisters ist vielleicht — wenigstens dem Titel nach — so bekannt: der Ausdruck „Verfasser des Judentums in der Musik“ ist eine der beliebtesten Umschreibungen für „Richard Wagner“. Es ist aber ein Irrtum, wenn man vermeint, Wagner's Ansichten über den Einfluss des Judentums in dieser einen Schrift ausgedrückt zu finden — ein Irrtum, welcher der lächerlichen Beschuldigung, es sei bei dem Aufwerfen dieser Frage vor allem auf den Erfolg der jüdischen Musiker abgesehen, Vorschub leistet. Das Gebiet der Kunst lag Wagner natürlich am nächsten; er hat aber dem Einfluss des Judentums auf die Moral der Nation auf den verschiedensten Gebieten seine Aufmerksamkeit geschenkt. In *Deutsche Kunst und deutsche Politik* ist sehr ausführlich — wenn auch sous-entendu[1]) — von diesem den Deutschen sich selbst entfremdenden Einfluss die Rede; die wichtigsten Äusserungen enthalten aber sämtliche Schriften aus der letzten „Regenerations“-Gruppe; zwei sind dieser Frage sogar ganz gewidmet: *Modern* und *Erkenne dich selbst.* Namentlich diese letzte Schrift ist wichtig; auf zwölf Seiten wird hier „der ganz unausgleichbar dünkende Nachteil, in welchem die deutsche Rasse gegen die jüdische sich befindet“, erschöpfend dargetan. Wem also ernstlich daran gelegen ist, Wagner's Ansichten über den „plastischen Dämon des Verfalles der Menschheit“ (X, 347) genau kennen zu lernen, dem ist vor allem das Studium dieser kleinen Schrift anzuempfehlen.

---

[1]) Weil diese Abhandlung ursprünglich in der Form von Zeitungsaufsätzen in einem grossen liberalen, politischen Blatt erschien.

Ist der Meister selber trotz seiner wiederholten, ausführlichen und so lichtvollen Ausführungen fast überall nur auf Missverständnis — absichtliches und unabsichtliches — gestossen, so wäre es gewiss verwegen, wollte ein anderer es unternehmen, Wagner's Anschauungen bezüglich des Judentums in wenige Zeilen zusammenzufassen. Namentlich heute, wo alle Gemüter so erhitzt sind, ist es fast unmöglich, objektiv und rückhaltlos über dieses Thema zu referieren. Darum beschränke ich mich darauf, einige Andeutungen zu geben, die jedem Unparteiischen zu der Bildung eines eigenen Urteils verhelfen sollen.

Vielfach glaubt man, die sog. „Judenfrage" sei eine Erscheinung der neusten Zeit; sehr mit Unrecht; neu ist im Gegenteil die Tatsache, dass eine Frage, die früher ganz rückhaltlos besprochen wurde, heute infolge der übermässigen Empfindlichkeit der Geister fast verpönt ist. Früher war auf beiden Seiten mehr Aufrichtigkeit und weniger — Roheit.

Wir brauchen ja nicht bis an das „sceleratissima gens" des Seneca, nicht einmal bis auf Goethe und Beethoven zurückzugehen; es genügt festzustellen, dass, als Wagner in den vierziger Jahren ins öffentliche Leben eintrat, alle Nichtjuden eigentlich Antisemiten waren, von den Demokraten kommunistischer Färbung an bis zu den Ultrakonservativen. Herwegh, der Sozialist, beklagte sich über die Freundschaft, die ihm die Juden erwiesen: sie beleidigte ihn; Dingelstedt, der deutsche Freiheitsverkünder, schreibt:

„Wohin Ihr fasst, Ihr werdet Juden fassen,
Allüberall das Lieblingsvolk des Herrn!
Geht, sperrt sie wieder in die alten Gassen,
Eh' sie Euch in ein Christenviertel sperr'n!"

In einer Sitzung des preussischen Landtages vom Jahr 1847 verlangte Freiherr von Thadden-Trieglaff wörtlich „die Emanzipierung der Christen von den Juden", und Herr von Bismarck-Schönhausen äusserte sich in dem selben Sinne![1]) Und nicht allein in Deutschland begriffen die begabtesten Leute allgemein, dass der Eintritt eines so eigenartigen fremden

[1]) Vgl. Treitschke, *Deutsche Gesch. im XIX. Jahrh.*, V, 634.

Elements in das öffentliche Leben der europäischen Völker nicht ohne umgestaltenden Einfluss bleiben konnte: in jenem selben Jahre 1847 erschien in Frankreich das prophetische Werk Toussenel's *Les Juifs rois de l'époque.* Sehr bezeichnend ist es, wie ein Ludwig Feuerbach gerade von Juden gefeiert wurde, trotzdem er an zahllosen Stellen seiner Schriften sich in einer Art über ihr Volk geäussert hatte, die ihm heute den literarischen Tod sofort sichern würde: „Das Prinzip der jüdischen Religion ist der Egoismus. Der Jude ist gleichgültig gegen alles, was nicht unmittelbar auf das Wohl des Selbst sich bezieht. Der hebräische Egoismus ist von unergründlicher Tiefe und Gewalt. Die Juden erhielten von Jehova das Gnadengebot, zu stehlen" usw. (1841. *Das Wesen des Christentums).* Seit jener Zeit ist eine grosse Änderung eingetreten. Die Christen sind toleranter und die Juden intoleranter geworden. Jedenfalls ist es aber eine Verhöhnung aller geschichtlichen Gerechtigkeit, wenn man einem Einzelnen einen Vorwurf aus einer Richtung macht, die einer ganzen Zeitstimmung angehörte.[1])

Aus dem Gesagten geht hervor, dass es keine Idiosynkrasie Wagner's war, wenn er dem zunehmenden Einfluss der Juden in der deutschen Kunst warnend entgegentrat. Die besten Männer seiner Zeit, welcher Partei auch immer sie angehören mochten, dachten wie er. Höchst bemerkenswert ist es aber, dass, während die Juden den anderen den Antisemitismus nicht nachtrugen, sie ihn Wagner niemals verziehen! Wagner's *Judentum in der Musik* wäre in den Spalten einer wenig verbreiteten Fachzeitung gänzlich unberücksichtigt geblieben, wenn nicht die Juden selbst mit dem „fehlerlosen Instinkte", den der Meister ihnen nachrühmt (X, 347), die un-

[1]) Die Deutschen sind auch später ein Menschenalter lang mit Blindheit geschlagen gewesen, sonst hätten sie nicht ganz allgemein Männer für scharfsinnig halten können, die, wie Gustav Freytag, meinten: „Wir halten gegenwärtig einen ernsten Angriff auf das jüdische Wesen unter uns nach keiner Richtung für zeitgemäss, nicht in Politik, nicht in Gesellschaft, nicht in Wissenschaft und Kunst" (Der Streit über das Judentum in der Musik, „Grenzboten", 1869, Nr. 22). Der Unterschied zwischen Freytag und Wagner ist der zwischen Talent und Genie; hätte man damals auf die warnende und versöhnungsvolle Stimme des Genies gehört, so wäre es niemals zu dem bedrohlichen, unausbleiblichen Konflikt gekommen, den wir jetzt erleben.

gewöhnliche Bedeutung dieser kleinen Schrift sofort herausgewittert hätten. Es entstand in der gesamten europäischen Presse ein Kampf gegen Wagner, über dessen rücksichtslose Heftigkeit ich im ersten Kapitel einiges berichtet habe und der bis an seinen Tod währte.[1]) Nichts ist geeigneter, unsere Aufmerksamkeit auf Wagner's Stellung zum Judentum zu lenken, als dieses Verhalten; es lässt uns vermuten, dass er den Nagel auf den Kopf getroffen haben dürfte.

Folgendes muss aber noch wohl beachtet werden. Der gehässige Kampf gegen Wagner in der Presse hatte schon in Dresden begonnen, somit lange ehe sein *Judentum in der Musik* erschien. Die Juden selber mit ihrer scharfsinnigen Begabung gehörten fast überall zu den ersten, welche Wagner's ungeheure künstlerische Bedeutung errieten, und unter den Kritikern, die durch ihre blöden Schmähungen auf den grossen Meister sich einen Ruf erwarben, gab es auch manche Nichtjuden. Eine instinktive Abneigung der Juden gegen Wagner's Kunst ist also durchaus nicht vorauszusetzen. Andrerseits hat Wagner den Verkehr und die Freundschaft der Juden nie gemieden. Geht man der Sache auf den Grund, so entdeckt man, dass diese ganze Hetze gegen Wagner nur bei den schlechteren Elementen des eigentlichen Judentums Unterstützung fand und in Wahrheit nichts anderes als eine Verschwörung der Talentlosen und Mittelmässigen — „jeglicher Konfession" — gegen das Genie war. Sie verdient nur unbedingte Verachtung.

Wenn wir nun von der Betrachtung dieser geschichtlichen Vorgänge zu der Betrachtung von Wagner's Äusserungen schreiten, so fällt uns dabei zunächst zweierlei auf: ihre unbedingte Aufrichtigkeit und ihr hoher menschlicher Sinn.

Wie sein Held Siegfried bleibt Wagner „ledig des Neides".

Die Geschicklichkeit des Juden im Anhäufen des Geldes ist gewöhnlich der Kernpunkt der ihm gemachten Vorwürfe. Wagner hingegen hat einzig und allein den deutschen Kunstgeschmack und die deutschen Begriffe der Sittlichkeit gegen einen in diesen Beziehungen anders empfindenden Stamm verteidigt. Nirgends wird das ökonomische Interesse von ihm

[1]) Auf die Ausgabe des *Judentums* vom Jahre 1869 erschienen mehr als einhundertundsiebzig Gegenschriften!

berührt, und nirgends artet diese prinzipielle Erörterung in persönliche Gehässigkeit aus. Um z. B. im *Judentum in der Musik* seine These zu verfechten, muss er natürlich israelitische Musiker anführen; er wählt die geachtetsten Namen; man sehe aber, in welcher würdigen Weise Wagner Meyerbeer erwähnt und wie er voll Anerkennung und Hochschätzung von Mendelssohn spricht, und man vergleiche damit die pöbelhaften Angriffe und die Besudelung, die er dafür hat erdulden müssen! Wir begreifen ganz gut, dass Wagner in der Tat nicht einen einzigen seiner treuen, „wahrhaft sympathischen" (VIII, 300) israelitischen Freunde durch diese Schriften verlor und dass er fest darauf rechnete, sich neue Freunde gerade unter den Juden durch sie zu gewinnen. Es handelt sich ja bei ihm durchaus nicht um eine vorübergehende Tagesfrage, sondern um „einen umfassenden kulturhistorischen Gedanken" (VIII, 322).

Gleich am Eingang seines *Judentums in der Musik* gibt Wagner als seinen Zweck an, „die unbewusste Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt, zu erklären, somit etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszusprechen, keineswegs aber etwas Unwirkliches durch die Kraft irgend welcher Einbildung künstlich beleben zu wollen" (V, 85). Und wie soll dieses wirklich Vorhandene aus der Welt geschafft, wie soll die unheilvoll gähnende Kluft überbrückt werden? Wagner verweist auf die Regeneration des Menschengeschlechtes und ruft den Juden zu: „Nehmt rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerk teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, dass nur eines eine Erlösung von dem auf euch lastenden Fluch sein kann: die Erlösung Ahasver's — der Untergang!" Was er unter „Untergang" versteht, geht aus einem früheren Satz klar hervor: „Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heisst für den Juden aber zu allernächst soviel als aufhören, Jude zu sein" (V, 108).[1])

[1]) Erheiternd wirkt es zu erfahren, wie die Herren Joachim, Moscheles, David usw. durch diese Aufforderung, „gemeinschaftlich mit uns Mensch zu werden", sich so tief beleidigt fühlten, dass sie die sofortige Entlassung des Herausgebers der Neuen Zeitschrift für Musik, Franz Brendel, aus dem Lehrerverband des Leipziger Konservatoriums verlangten! Übrigens erinnert Wagner's Forderung, nur in viel milderer Fassung, an die Luther's,

Die selbe unumwundene Offenheit finden wir auch später: „Über eines bin ich mir klar: so wie der Einfluss, welchen die Juden auf unser geistiges Leben gewonnen haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung unserer höchsten Kulturtendenzen kundgibt, nicht ein blosser, etwa nur physiologischer Zufall ist, so muss er auch als unleugbar und entscheidend anerkannt werden. . . . . Soll dieses Element uns in der Weise assimiliert werden, dass es mit uns gemeinschaftlich der höheren Ausbildung unserer edleren menschlichen Anlagen zureife, so ist es ersichtlich, dass nicht die Verdeckung der Schwierigkeiten dieser Assimilation, sondern nur die offenste Aufdeckung derselben hierzu förderlich sein kann" (VIII, 322).

Was Wagner von den Juden glaubt behaupten zu können, sie lebten von der „Ausbeutung des allgemeinen Verfalles" (X, 298), ist schliesslich nicht mehr, als was ihr eigener Prophet Micha von ihnen vorhergesagt hat, sie würden unter den Heiden sein „wie ein junger Löwe unter einer Herde Schafe, welchem niemand wehren kann, sondern wo er auch gehet, zertritt und zerreisset er". „Löwe" ist vielleicht eine tropische Übertreibung, „Schafe" aber gewiss nicht. Nach Micha kam jedoch ein grösserer Prophet, der den Töchtern von Jerusalem zurief: „Weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder!" Was er die Juden lehrte, war das selbe, was Wagner ihnen jetzt wieder zuruft: „Um gemeinschaftlich mit uns Mensch zu werden, höret auf, Juden zu sein!"

Der Glaube an eine Regeneration

Wir haben gesehen, dass Wagner den jetzigen Zustand der Kultur und Zivilisation als einen Zustand des Verfalles betrachtet; wir haben auch gesehen, dass er die wichtigsten Ursachen dieses Verfalles erkannt zu haben glaubt. Es ist noch übrig, einiges über seine positiven Gedanken und Vor-

---

die Juden sollten aufhören, Juden zu sein; „wo aber nicht, so sollen wir sie auch bei uns nicht dulden noch leiden". Von Wagner's *Judentum in der Musik* hat Ludwig Nohl sehr schön gesagt: „Es war wie das erwachende Gewissen der Nation, nur dass zunächst die Dumpfheit der Geister den neuen, tief versöhnenden Geist nicht begriff, der hier zugleich heilend und rettend sich auftat!"

schläge in bezug auf eine zu erstrebende Regeneration vorzubringen.

Von der Erkenntnis des Verfalles sagt Wagner: „Sie ist nicht neu; denn jeder grosse Geist ist einzig durch sie geleitet worden; fraget die wahrhaft grossen Dichter aller Zeiten; fraget die Gründer wahrhafter Religionen". Er verwirft aber die pessimistischen Folgerungen, welche die indische und die christliche Religion und die Metaphysik hieraus zogen, und meint: „Die Erkenntnis des Grundes unseres Verfalles leitet zugleich auf die Möglichkeit einer ebenso gründlichen Regeneration hin" (X, 326). Und in der Tat, das Argument ist so einfach und folgerichtig, dass, wer die beiden Prämissen zugibt, dem Schlusse seine Zustimmung nicht versagen kann. Auch meine jetzige Aufgabe wäre demnach höchst einfach: ist die Fleischnahrung die Hauptursache des Verfalles der Menschheit, so liegt die Abhilfe offenbar in der strengen Beschränkung auf eine vegetabilische Kost; ist die Vermischung der Rassen ein blutverderbender Vorgang, so haben wir dafür zu sorgen, dass sie nicht stattfinde, usw. Ich könnte folglich diesen Abschnitt über Wagner's Regenerationslehre hier abschliessen. Gerade hier zeigt sich aber die Vielseitigkeit von Wagner's Geist und die grosse Schwierigkeit, eine Weltanschauung, die aus den verschiedensten, weitauseinander laufenden Wurzeln ihren Lebenssaft schöpft, auf einige einfache Sätze zu reduzieren. Noch einmal gewahren wir den ungeheuren Unterschied zwischen dem Philosophen, der dem organischen Gesetz unserer Vernunft gemäss alles zu vereinfachen und seine gesamte Welterkenntnis womöglich auf einen einzigen Satz zurückzuführen bestrebt ist und bestrebt sein muss, und dem Künstler, dem die Anschauung die prima lex ist und der um die starren Ansprüche unserer Denkmaschine sich nicht viel mehr kümmert als die Natur selber. Zwar befürwortet Wagner den Vegetarismus; hiermit ist aber die Sache keineswegs für ihn abgetan. Seine philosophische Beanlagung ist eine so tiefe, dass er von jeher den Zusammenhang des Menschen mit der Natur und die einzig gestaltende Macht der Naturnotwendigkeit erkannte, woraus dann ein pessimistisches Streiflicht auf jeden willkürlichen Regenerationsversuch fallen musste. Andrerseits gehört aber sein Empfindungsleben, sein bestes Können jener

Kunst an, die er „als mit wahrer Religion vollkommen eines erfand" (X, 322), und weder materielle noch metaphysische Heilversuche vermöchten es, allein zu einer Regeneration zu führen, da im Gegenteil „aller echte Antrieb und alle vollständig ermöglichende Kraft zur Ausführung der grossen Regeneration nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen könne" (X, 313).

Die drei Lehren

Es ist, als stünden drei Welten nebeneinander, eine materiell-empirische, eine transzendent-metaphysische und eine mystisch-religiöse; die Kunst ist das Verbindungselement aller drei: ihre Form ist materiell, ihr Gehalt transzendent, ihre Deutung mystisch; darum spiegeln sich alle drei Welten im Bewusstsein gerade des künstlerischen Genies mit so ausnehmender Deutlichkeit wider. Will nun aber dieser Künstler eine Anschauung — nicht im Kunstwerk darstellen, sondern, wie hier, bei der Regenerationslehre — ausführlich und begrifflich entwickeln und mitteilen, so stellt er drei verschiedene Reihen von Thesen nebeneinander auf, ohne sich sonderlich viel um eine Übereinstimmung zwischen ihnen zu kümmern, da ihm selber ja ihre Einheit durch seine eigene Persönlichkeit evident ist und da er im Kunstwerk diese Einheit auch anderen unmittelbar dartut. Aus dem besagten Grunde stösst man aber auf grosse Schwierigkeiten, sobald man diese Weltanschauung Wagner's in leicht fassbarer, übersichtlicher Form darstellen will: zum wirklichen, eingehenden Verständnis gehört eben als Grundlage jener ganz bestimmende Eindruck seiner Kunstwerke, der — um mich eines wissenschaftlichen Vergleiches zu bedienen — unserem ganzen Wesen eine gesteigerte „Vibrationsfähigkeit" verleiht und uns nunmehr befähigt, ganzen Gedankenkomplexen und -Verbindungen als „Leiter" zu dienen, denen wir früher nur eindruckloses Unverständnis hätten entgegensetzen können. Nicht Wagner allein, sondern jedes künstlerische Genie befindet sich in dem selben Fall; auch Goethe würde uns wie ein Chamäleon oder wie ein lebendes Kaleidoskop vorkommen, stünde nicht die eine mächtige Individualität vor uns und träte sie nicht im Kunstwerk harmonisch in die Erscheinung. Zu einem bewussten und logischen Erfassen von Wagner's Regenerationslehre wird es aber jedenfalls förderlich sein, wenn man über besagtes Verhältnis im klaren ist und wenn man

zunächst den materiellen, den metaphysischen und den religiösen Gesichtspunkt auseinanderhält.

Die empirische Regenerationslehre

Über den materiellen oder empirisch-realen Gesichtspunkt bleibt mir nicht viel zu sagen.

Die Hauptsache ist hier nach Wagner die Nahrung. Wir sollen uns der Fleischnahrung und der alkoholischen Getränke enthalten.

Zu dieser extremen Ansicht ist der Meister erst spät gelangt. Früher hatte er gemeint: „Das Richtige für uns ist: geniesst alles, aber in einem zuträglichen Masse"; ja, er schreibt sogar: „Die einfachen Nahrungssubstanzen sind ja nicht für Leute, wie wir sind: wir bedürfen des Komplizierten, solcher Substanzen, die den meisten Nahrungsstoff bei den geringsten Ansprüchen an die Verdauungskraft bieten" (U. 232, 239). Als er aber die Überzeugung gewonnen hatte, der Übergang zur Pflanzenkost sei „der Kernpunkt der Regenerationsfrage" (X, 307), da liess er sich durch keinerlei Einwand irre machen. Er gibt z. B. zu, dass möglicherweise in nordischen Klimaten die Fleischnahrung unerlässlich sei; in diesem Falle sollten wir edleren Rassen aber „eine vernunftgemäss angeleitete Völkerwanderung"[1]) in andere Weltteile ausführen (X, 311)! Zwar nennt Wagner selber diesen — und auch manchen anderen — Vorschlag auf materiell-praktischem Gebiete ausdrücklich „Phantasiebilder eines Regenerationsversuches" (X, 312). Das muss wohl beachtet werden, namentlich von solchen, denen schon der blosse Gedanke des Vegetarismus ein überlegenes Lächeln abgewinnt. Auch ist angesichts der grossen Fortschritte des Vegetarismus, vorzüglich bei den praktischen Angelsachsen und Amerikanern, und zwar mit Rücksicht auf die ungewöhnlichen physischen Leistungen, die strenge Vegetarianer in den letzten Jahren im öffentlichen Wettbewerb vollbracht haben, der gegnerischen

[1]) Dieser Vorschlag einer „Völkerwanderung" wird gewiss vielen höchst extravagant erscheinen; ein Mann der empirischen Wissenschaften, der rühmlichst bekannte französische Physiolog, Psycholog und Nationalökonom Alfred Fouillée hat aber in seinem vor kurzem (Juli 1895) erschienenen Werke *Le Tempérament et le caractère selon les individus, les sexes et les races* genau das selbe als einzige Rettung für die indogermanische Rasse vorgeschlagen; die Ausführbarkeit dieses Gedankens wird nach Fouillée durch die neusten Entdeckungen der Medizin gewährleistet.

Ansicht etwas mehr „Objektivität" anzuempfehlen. Der wissenschaftliche Experimentalbeweis ist bisher weder für noch wider erbracht. Und ausserdem käme diesem Beweis eine nur sehr bedingte Gültigkeit zu, da die zugrunde liegende Frage eine moralische ist und namentlich das Verhältnis des Menschen zu den Tieren betrifft (vgl. Wagner's *Brief an Herrn E. von Weber*).

Nur auf eines möchte ich noch einmal aufmerksam machen: dass Wagner's theoretische Argumente zugunsten der Pflanzenkost auf weit schwächeren Füssen stehen als seine eigene innere Überzeugung. Von den naturwissenschaftlichen „Phantasiebildern" habe ich schon gesprochen.[1]) Aber auch die geschichtlichen Hinweise sind wenig überzeugend. Wagner verweist z. B. auf einen vorgeschichtlichen, von Pflanzen sich nährenden Menschen; auf der äussersten Grenze aber, bei dem prähistorischen Menschen, treffen wir überall Fleischesser an.[2]) Die Berufung auf die Inder ist auch nicht glücklich, denn die vedischen Inder waren Fleischesser; ihr Speisezettel war dem unsrigen nicht unähnlich: Rind, Ziege, Schaf, Wild, Geflügel, Fisch, bisweilen angeblich auch Pferdefleisch (Oldenberg, *Religion des Veda,* 355). Auch später hat es niemals in Indien ein eigentliches Verbot des Fleischessens gegeben, und es darf namentlich nicht übersehen werden, dass gerade die Brahmanen, also die Denker und geistigen Leiter des Volkes, das Opferfleisch, d. h. das beste, genossen. Ein altindischer Spruch besagt: „Mehl ist zehnmal besser als Reis, Milch ist zehnmal besser als Mehl, Fleisch achtmal besser als Milch!"[3]) Die Weisen, die sich in hohem Alter in die Wälder zurückzogen, erhoben ihre enthaltsame Lebensart nicht zu einer allgemeinen Maxime. Das Fleischessen ist also auf alle Fälle in Indien das Ältere, der Übergang eines grossen Teiles des Volkes zur Pflanzennahrung ein späterer Vorgang. Buddha selber starb

[1]) Bei einem so ungeheuer verwickelten Problem kann die Naturwissenschaft Argumente für und wider liefern, ad libitum. Die Dinosauren z. B. scheinen das Experiment im grössten Masstab betrieben zu haben: bei den fleischfressenden Abteilungen sind die schönen Proportionen und die Entwickelung des Kopfes auffallend, die pflanzenfressenden erreichen dagegen die kolossalsten Dimensionen (Brontosaurus z. B. 60 Fuss Länge), der Kopf bleibt aber bei ihnen unverhältnismässig verkümmert.

[2]) Vgl. Joh. Ranke, *Der Mensch,* Bd. II.

[3]) Böhtlingk, *Indische Sprüche,* 363.

nach den Berichten seiner Jünger an einem durch den übermässigen Genuss von Schweinefleisch verursachten Magenübel! Auch bei den iranischen Ariern findet der Vegetarismus keine Stütze: „Von zwei Männern ist der sich mit Fleisch anfüllt, weit mehr mit guten Gedanken angefüllt, als der es nicht tut; jener übertrifft diesen um den Wert eines Schafes, um den Wert eines Ochsen, ja, um den Wert eines ganzen Mannes“ — so heisst es in der Zend-Avesta.[1]) Dass Pythagoras, wie Wagner behauptet, „ein Lehrer der Pflanzennahrung“ war, ist auch historisch unerwiesen; jedenfalls würde sein strenges Verbot des Bohnenessens uns auf ganz andere Spuren als die hier verfolgten führen. Und schliesslich dürfte auch die Glëizèsische Deutung der Worte Christi beim heiligen Abendmahl „Solches geniesset zu meinem Angedenken“ durch Interpolation des Wortes „allein“ („solches allein geniesset“, nämlich Brot und Wein) auf vielfachen Widerspruch stossen.

Diese Einwürfe bringe ich nicht im Sinne einer „Kritik“, sondern weil es ein auffallendes Charakteristikum von Wagner's Regenerationslehre ist, dass gerade auf dem empirisch-materiellen Gebiet das „Phantasiebild“ nach jeder Richtung hin vorherrscht. Und es könnte leicht geschehen, das eine zu konkrete Auffassung von Dingen, die nur den Wert von Argumenten, von Bildern besitzen, über die Grundwahrheit einer vielleicht weder geschichtlich noch experimental zu erweisenden Tatsache täuschen und irreleiten würde. Wie ich schon im vorletzten Abschnitt hervorhob, ist es gerade einer der wesentlichsten Vorzüge der deutschen Regenerationsbestrebungen, dass sie weder in ihren Deduktionen noch in ihren Zukunftsbildern die abstrakt-logische Methode Rousseau's verfolgen; das innere Bedürfnis, die Not (wie Wagner sagt) wird als Gesetzgeber erkannt, die äussere Vorstellung dagegen offen als „Phantasiebild“ eingestanden.

Die philosophische Regenerationslehre

Auf dem philosophischen Gebiet bewegt sich der Regenerationsgedanke schon freier.

„Die Natur, und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des grossen Weltgeschickes allein vollbringen. Hat die Kultur, von dem Glauben des Christentums an die Verwerflichkeit der

[1]) *Vendîdâd*, IV, 3, 48.

menschlichen Natur ausgehend, den Menschen verleugnet, so hat sie sich eben einen Feind erschaffen, der sie notwendig einst so weit vernichten muss, als der Mensch nicht in ihr Raum hat: denn dieser Feind ist eben die ewig und einzig lebende Natur" *(Kunst und Revolution,* III, 37—38). Den selben Gedanken in geklärterer Form schrieb der Meister einige Tage vor seinem Tode nieder, in seinem Brief an Heinrich von Stein vom 31. Januar 1883: „Nicht fern genug von der erzielten Vollendung könnten wir beginnen, um das Reinmenschliche mit dem ewig Natürlichen in harmonischer Übereinstimmung zu erhalten" (X, 416). Offenbar bewegen sich derartige Betrachtungen nicht auf empirischem Gebiete. Das „Reinmenschliche", das „ewig Natürliche" sind vielleicht keine Abstraktionen; zum mindesten wird man aber zugeben, dass diese Begriffe nicht aus der Beobachtung entnommen sind. Im nächsten Abschnitt werden wir sehen, welche grundlegende Bedeutung diesem Begriff des Reinmenschlichen für Wagner's Kunstwerk zukommt. Für die Regenerationslehre besteht sein Wert darin, erstens dass Wagner gerade dieses Wort und diesen Begriff sein ganzes Leben hindurch festgehalten hat, und zweitens, dass dieses „Reinmenschliche" — welches ein untergeordneter Teil des weiteren Begriffes „das ewig Natürliche" ist — das optimistische Element in Wagner's philosophischer Überzeugung von der Möglichkeit einer Regeneration bildet.

Aus obigen Zitaten (die nach Belieben zu vermehren wären) geht nämlich mit Evidenz hervor, dass die Natur — und im besonderen „die wahre menschliche Natur" — als gut betrachtet wird. Unsere Welt nennt Wagner „die Wildnis des entarteten Paradieses" (IX, 151). In einer seiner ersten Schriften klagt er auch über „den erschütternden Glauben an die Reinheit der menschlichen Natur" (III, 47), und in einer seiner letzten sagt er: „Unser Heil suchen wir einzig in einem Erwachen des Menschen zu einer einfach-heiligen Würde" (X, 350). Der echte Pessimist lehrt dagegen: „Viel richtiger, als die Natur auf pantheistische Weise mit Gott zu identifizieren, wäre es, sie mit dem Teufel zu identifizieren", und vom Menschen sagt er: „Der Mensch ist im Grunde ein wildes, entsetzliches Tier. Wir kennen es bloss im Zustande der Bändigung und Zähmung, welcher Zivilisation heisst; daher

erschrecken uns die gelegentlichen Ausbrüche seiner Natur. Aber wo und wann einmal Schloss und Kette der gesetzlichen Ordnung abfallen und Anarchie eintritt, da zeigt sich, was er ist" (Schopenhauer). Dieser felsenfeste Glaube an die Reinheit und Heiligkeit der menschlichen Natur ist also die philosophische Grundlage von Wagner's Regenerationslehre.

Ebenfalls von Anfang an finden wir aber bei Wagner einen Begriff, der einen pessimistischen Beigeschmack hat und dem optimistischen die Wagschale hält, den Begriff der Notwendigkeit.

Bereits in dem Abschnitt „Philosophie" habe ich darauf hingewiesen, wie sehr die Betonung der „unwillkürlichen Notwendigkeit" in Wagner's früheren Schriften an Schopenhauer's „Wille" gemahnt.[1]) Wagner selber hat das, was er früher mit „Unwillkür" bezeichnete, dem Schopenhauerschen „Willen" so identisch erachtet, dass er in späteren Ausgaben es nicht der Mühe wert hielt, den Text durchgehends zu berichtigen, sondern in einem Vorwort auf diese Übereinstimmung ein für allemal aufmerksam machte (III, 4). Dieser Begriff der Notwendigkeit umfasst nun — genau wie Schopenhauer's Wille — das ganze Reich der Erscheinungen: die „Natur erzeugt und gestaltet aus Notwendigkeit" (III, 54), und auch beim Menschen „ist es die Not allein, die uns zu wahrhaft schöpferischen Taten bestimmt" (V, 53), „ohne Notwendigkeit kann nichts Echtes und Wahres begründet werden" (X, 179). Ganz logisch folgt aus dieser Auffassung, dass „das Leben das Unmittelbare, sich selbst Bestimmende ist", die Wissenschaft aber „das gerechtfertigte Unbewusste . . . . . der Untergang der Willkür in dem Wollen des Notwendigen" (III, 57).

Ein wenig Nachdenken wird nun jeden überzeugen, dass bei einer solchen Auffassung der Natur für eine „Regeneration" durchaus kein Platz ist. Die Natur hat ja alles, was ist, aus Notwendigkeit gestaltet, und das Wissen der Weisen ist „Wollen des Notwendigen". Noch deutlicher wird aber dieser Sachverhalt, sobald jene Anschauung durch Verschmelzung mit der Metaphysik Schopenhauer's festere Gestalt angenommen hat. Bei Schopenhauer kann schon darum von Regeneration nicht

[1]) Vgl. S. 194 fg.

die Rede sein, weil der Begriff „Verfall" in seinem System keinen Sinn hätte und nirgends bei ihm vorkommt. Den versuchten Nachweis des „Fortschrittes" bezeichnet er allerdings als eine „künstliche und imaginäre Konstruktion"; einen Verfall statuiert er aber ebensowenig; das Ergebnis der Geschichte ist nach ihm die Einsicht, „dass man doch stets nur das selbe, gleiche und unwandelbare Wesen vor sich hat, welches heute dasselbe treibt wie gestern und immerdar" (*Ges. Werke* III. 507). Zwar preist Schopenhauer die Lehre vom Sündenfall, aber ausdrücklich nur „als Allegorie"; die Existenz ist an und für sich Sünde. Bei ihm kann der Weise höchstens noch mit Wagner's Wotan „nur eines noch wollen: das Ende! das Ende!" Mit der grössten Kühnheit hat nun Wagner, der die Metaphysik Schopenhauer's vollkommen inne hatte und sie auch rückhaltlos anerkannte, dieser Philosophie gegenüber eine ähnliche Rolle zu spielen unternommen, wie Schopenhauer selber sie Kant gegenüber beansprucht: er hat Schopenhauer's Gedanken „weitergedacht"! Er bezeugt ausdrücklich, dass er „aus den Beweisführungen Schopenhauer's für die Verwerflichkeit der Welt selbst die Anleitung zur Erforschung der Möglichkeit einer Erlösung dieser selben Welt herausgefunden habe" (X, 48). Er meint: „Die von Schopenhauer einzig deutlich bezeichneten Wege der Umkehr des missleiteten Willens, die sehr wohl zu einer Hoffnung führen, sind aber von unserem Philosophen, in einem mit den erhabensten Religionen übereinstimmenden Sinne, klar und bestimmt gewiesen worden, und es ist nicht seine Schuld, wenn ihn die richtige Darstellung der Welt, wie sie ihm einzig vorlag, so ausschliesslich beschäftigen musste, dass er jene Wege wirklich aufzufinden und zu betreten uns selbst zu überlassen genötigt war; denn sie lassen sich nicht wandeln als auf eigenen Füssen" (X, 330). Der Meister empfiehlt sogar die Schopenhauer'sche Philosophie als das einzige, was „für ein selbständiges Beschreiten der Wege wahrer Hoffnung empfohlen werden kann". Das ist gewiss eine höchst überraschende Wendung, die niemand mehr überrascht hätte als den Mann, der die Hoffnung als „Narrheit des Herzens" bezeichnete. Man kann sagen, Schopenhauer habe damit, dass er das Ding - an - sich in den Willen setzte, vom Sprungbrett des Kantischen kritischen Idealismus aus einen salto mortale voll-

führt. Einen nicht weniger kühnen Sprung tat Wagner. Mit unfehlbarer Richtigkeit erkannte er, dass die Verneinung des Willens zum Leben, aus was immer für Beweggründen sie stattfinde, „sich immer als höchste Energie des Willens selbst charakterisiere“ (X, 356); von diesem Sprungbrett aus erreicht er nun die Überzeugung, dass, wer mit klarem Verstand den Verfall erkenne und wer zugleich diese höchste Energie des Willens besitze, alles, was zu einer Regeneration not tut, in der Hand halte, er kennt das Übel, und er ist des Heiles Herr. Daraus erwächst dann jener „Glaube an die Möglichkeit der Regeneration“, jenes Durchdrungensein von der „Allmacht des Willens“ (IX, 91), und dadurch erklärt sich das merkwürdige Wort: „Die Sieges-Gewissheit des Willens wird durch die Erkenntnis des Verfalles errungen“ (X, 320).

Das hier Vorgebrachte hat natürlich alles nur den Wert von Andeutungen; mehr kann auch gerechterweise in dem Rahmen einer allgemeinen Schilderung nicht verlangt werden. Mit diesem Hinweis auf das merkwürdige, organische Verhältnis zwischen Schopenhauer's Pessimismus und Wagner's optimistischer Regenerationslehre — aus innerster Verneinung der Welt werde die Bejahung der Erlösung geboren (X, 282) — habe ich aber nach meiner Überzeugung den Leser auf das Allerinteressanteste und Allerbedeutendste in Wagner's philosophischem Denken aufmerksam gemacht.

Die religiöse Regenerationslehre

Allerdings, wer mit der philosophischen Auffassung der Regenerationslehre sich begnügen wollte, würde es kaum zu einem befriedigenden Verständnis bringen. Denn die Wurzel, aus der Wagner's Überzeugung hervorgeht, reicht tiefer hinunter; im tiefsten Grunde ist diese Lehre eine religiöse.

Die Grundlage von Wagner's religiösem Bekenntnis ist die Überzeugung von einer über alle Zweifel erhabenen moralischen Bedeutung der Welt. Er verkündigt: „*Die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist die Krone aller Erkenntnis*“ (X, 333). Diese Überzeugung ist zugleich die Grundlage der Hoffnung und hiermit auch des Glaubens an die Regeneration. Im Jahre 1853 schreibt er: „Ich habe den Glauben an die Zukunft des Menschengeschlechtes, und diesen ziehe ich einfach aus meinem Bedürfnisse“ (L. I, 236). Glauben aus innerem Bedürfnis ist aber Religion, und dieser frühere Satz

lehrt uns den späteren richtig verstehen: „Aller echte Antrieb, und alle vollständig ermöglichende Kraft zur Ausführung der grossen Regeneration kann nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen“ (X, 313). Also, ohne Religion können wir weder der Kraft zur Regeneration teilhaftig werden noch überhaupt den Antrieb zu ihr empfinden. Religion ist folglich die ganz unerlässliche Grundbedingung von Wagner's Regenerationslehre.

Hier drängt sich aber eine andere Erwägung auf: zwischen Religion und Regeneration herrscht ein Parallelismus, der nicht auf Äusserlichkeiten, sondern auf wirklicher Verwandtschaft beruht.

„Die tiefste Grundlage jeder wahren Religion“, schreibt Wagner, „sehen wir in der Hinfälligkeit der Welt, und der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben ausgesprochen“ (X, 276). Diese religiöse Erkenntnis von der Hinfälligkeit der Welt nun spiegelt sich — nach der Generationslehre — in der Geschichte als Verfall wider. Die Religion enthält aber nach dem eben zitierten Ausspruch — ebenfalls wie die Generationslehre — neben der Verneinung auch die Bejahung, neben dem Verfall auch den Glauben an Erlösung. Infolge dieser Verwandtschaft dürfen wir in dem Regenerationsgedanken eine Sichtbarwerdung jener „tiefsten Grundlage“ wahrer Religion erkennen. Der Glaube wird hier in die Tat umgesetzt. Was den Menschen sonst nur in wenigen frommen Stunden zu Gemüte geführt zu werden pflegt — die Sündhaftigkeit ihres Daseins und ihr Bedürfnis nach Erlösung — das soll fortan den positiven Gehalt ihres Lebens ausmachen. Wie es in Wagner's *Parsifal* heisst:

„B e k e n n t n i s
wird Schuld und Reue enden,
E r k e n n t n i s
in Sinn die Torheit wenden!“

Dieses Bekenntnis (des Verfalles) und diese Erkenntnis (der Möglichkeit einer Regeneration), sie sollen aber, wie gesagt, fortan nicht bloss den Gegenstand frommer Meditation bilden, nicht bloss als die Verbindungspunkte mit einem Jenseits betrachtet werden, das uns zu fern liegt, irgend einen gestaltenden Einfluss auf die Dinge dieser Welt zu gewinnen;

im Gegenteil, Wagner ruft uns zu: „Gebt diesem Ideale in euren Gewohnheiten einen real befruchteten Boden, so muss hieraus eine neue Macht hervorgehen!“ (X, 179). Und in dem praktischen Glaubensbekenntnis, das zu Anfang dieses Abschnittes abgedruckt worden ist, heisst es: „Wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne.“

Unwillkürlich denkt man hier an Feuerbach zurück, an seinen unerschütterlichen Glauben an die Zukunft und an sein edles Bestreben, der verblassenden Religion neue Lebenskräfte einzuhauchen, indem man sie zur Befruchtung des realen Bodens der Wirklichkeit verwendete. Ich erwähnte aber Feuerbach's Namen an dieser Stelle, um darauf aufmerksam zu machen, wie durchaus verschieden Wagner's „religiöser Optimismus“ von jedem derartigen materialistischen Zukunftsglauben ist. Der Unterschied ist darin begründet, dass Wagner an Bestimmungen des Menschengeschlechtes glaubt, die „ausser aller Zeit und allem Raume liegen“ (X, 352), an eine „moralische Bedeutung der Welt“. Hierauf allein kommt es ihm an. Seine ganze Regenerationslehre ist die Betätigung dieses Glaubens. Mit dem materiellen „Fortschritt“ befasst sie sich in keiner Weise. Dem Begriff des Fortschrittes stellt sie den der Harmonie mit der Natur entgegen, eine Gegenüberstellung, die derjenigen von Judentum und Brahmanismus genau entspricht. Eine „Rückkehr zur Natur“ wird in keiner Weise gepredigt, sondern die Einheit des Menschen und der Natur, welche das Leben des primitiven Menschen unbewusst gestaltete, soll zum bewussten Gesetz erhoben werden. Dieser Gedanke harmoniert vollkommen mit den Lehren der Naturwissenschaft. Wagner ist auch kein Feind der Wissenschaft, das sahen wir schon, und die Maschine lobt er als „den künstlichen Sklaven des freien, schöpferischen Menschen“ (III, 41). Jedoch weder durch die Vervollkommnung der Maschinen noch durch das endlose Anhäufen von Wissensmaterial fällt eine einzige Träne weniger in den Ozean des menschlichen Elends; diesen Dingen kommt nur vorübergehende, relative, nicht ewige, absolute Bedeutung zu. Wagner's Regenerationsgedanke dagegen hat einzig den Menschen als sittliches Wesen im Auge. Es ist ihm „bis zum Erschrecken verwunderlich ... dass wir hoffnungsvoll

sein wollen, ohne uns einer wahren Sittlichkeit bewusst sein zu müssen" (X, 329). Um die Erreichung eines zeitlichen Zieles ist es ihm — im Grunde genommen — auch gar nicht zu tun; er sagt ja an einer Stelle, die Menschheit möge zugrunde gehen, wenn sie nur „göttlich zugrunde geht" (X, 352). Hier gilt Schiller's Wort: „Vor einer Vernunft ohne Schranken ist die Richtung zugleich die Vollendung, und der Weg ist zurückgelegt, sobald er eingeschlagen ist." Selbst aber wenn wir uns den Weg als zurückgelegt denken, so würden wir zwar in jenem regenerierten Leben der Zukunft „von den gemeinen Leiden eines sündhaften Lebens befreit sein", jedoch „einzig durch einen bewussten Trieb, dem das furchtbare Welträtsel stets gegenwärtig ist" (X, 319). Keineswegs ist also die Regeneration ein Surrogat für Religion (wie sie das im Feuerbachschen Sinne wäre), noch weniger ein Antidot dagegen (wie sie von manchen aufgefasst wurde). Folgende Stelle aus *Religion und Kunst* lässt über Wagner's Auffassung keine Zweifel: „Möge der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand, durch die Kraft eines beruhigten Gewissens, sich noch so friedsam gestalten, stets und immer wird uns in der umgebenden Natur, in der Gewaltsamkeit der Urelemente, in den unabänderlich unter und neben uns sich geltend machenden niederen Willens-Manifestationen in Meer und Wüste, ja in dem Insekte, dem Wurme, den wir unachtsam zertreten, die ungeheure Tragik dieses Welten-Daseins zur Empfindung kommen, und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben" (X, 317). Die Regeneration ist folglich nur ein Analogon der wahren Erlösung, mehr nicht. „Jene andere Welt der Erlösung muss daher von dieser Welt genau so verschieden sein, als diejenige Erkenntnisart, durch welche wir sie erkennen sollen, verschieden von derjenigen sein muss, welcher einzig diese täuschende leidenvolle Welt sich darstellt" (VIII, 27).

Die Kunst als das einigende Element

Wie sich uns Wagner's Regenerationslehre von drei verschiedenen Gesichtspunkten aus in drei verschiedenen Gestalten zeigt — der empirisch-historischen, der abstrakt-philosophischen und der religiösen — das hoffe ich jetzt klar dargelegt zu haben. Es bleibt noch ein Wort über jenes Element zu sagen,

in welchem die drei Welten sich ihrer Einheit bewusst werden und welches darum in dieser Weltauffassung eine so hervorragende Rolle spielt — über die Kunst.

Kunst und Leben

Auf jedem dieser drei Gebiete ist die Wirksamkeit der Kunst eine entscheidende.

Gleich in seiner ersten Züricher Schrift, *Die Kunst und die Revolution,* schreibt Wagner der Kunst eine sehr hohe Bestimmung zu: „Gerade an der Kunst ist es nun aber, diesem sozialen Drange (zur freien Menschenwürde) seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, seine wahre Richtung ihm zu zeigen." Zugleich wird aber anerkannt, dass „wir allerdings durch die Wirksamkeit unserer Kunst allein es nicht erreichen werden, die menschliche Gesellschaft menschlich schön und edel zu entwickeln"; nicht nur Apollon, dem Gott der Kunst, soll die Zukunft einen Altar errichten, sondern auch „Jesus, der für die Menschheit litt" (III, 40, 49, 50). Schon hier also, wo uns Wagner's Regenerationsgedanke noch unreif und durch das Überwuchern geschichtlich-politischer Erwägungen einigermassen verzerrt entgegentritt, ist doch das eine bereits klar erkannt und ausgesprochen, dass der Kunst bei dieser zu erstrebenden Umgestaltung der menschlichen Gesellschaft die Rolle eines „Vermittlers" zufällt. Sie soll dem Menschen die Bedeutung seines unbewussten Dranges offenbaren, sie soll dem Verirrten seine wahre Richtung zeigen. Eine unmittelbare Wirkung — etwa „die Sitten zu veredeln" (wie Kaiser Joseph II. meinte) — übt sie also nicht aus; wohl ist ihr aber die magische Gewalt zu eigen, den Menschen sich selbst zu zeigen und ihm dadurch den Weg zur Regeneration zu weisen. Wie Goethe sagt: „Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heisst ihm sein Handwerk verderben."[1])

Kunst und Philosophie

Fast zu gleicher Zeit erkannte Wagner: „Die Kunst ist die Darstellerin der Notwendigkeit" oder, wie es im Kontext erläuternd heisst, der „Naturnotwendigkeit" (E. 23). Hiermit ist auch das Verhältnis der Kunst zur Metaphysik klar ausgesprochen. Einen philosophischen Begriff kann sie nie und nimmer zum Ausdruck bringen; die höchste Kunst zeichnet

[1]) *Dichtung und Wahrheit,* 12. Buch.

sich aber vor der üblichen Kunstmache dadurch aus, dass ihr Verfahren ein notwendiges, ein unwillkürliches ist (siehe E. 22; III, 57 und R. 37); was sie zur Darstellung bringt, sind Erscheinungen jenes transzendenten Urgrundes der Welt, der Naturnotwendigkeit, des Willens, oder wie man ihn sonst noch bezeichnen will. Die Kunst „befreit den unsinnlichen Gedanken in der Sinnlichkeit"; darum schätzte Schopenhauer die Kunst so ungemein hoch und betrachtete er von seinem philosophischen Standpunkt aus „die Erleichterung der Erkenntnis der Ideen der Welt als ihren wahren Endzweck". Auch hier also fällt der Kunst nach Wagner's Überzeugung die wichtige Rolle eines „Vermittlers" zu, des Vermittlers einer tieferen Erkenntnis vom Wesen der Welt; diese Erkenntnis ist aber ein unentbehrlicher Bestandteil des Regenerationsgedankens.[1])

Kunst und Religion

Im *Kunstwerk der Zukunft* finden wir dann den entscheidenden dritten Satz: „Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion" (III, 77). Also auch hier, bei der Religion, ist die Kunst der Vermittler, der Darsteller, auch hier ist es ihr Amt, „die edelste Bedeutung erkennen zu lassen" und die „wahre Richtung zu zeigen"! „Wohl uns", schrieb Wagner später, „wenn wir uns dann den Sinn für den Vermittler des zerschmetternd Erhabenen mit dem Bewusstsein eines reinen Lebenstriebes offen erhalten dürfen und durch den künstlerischen Dichter der Welt-Tragik uns in eine versöhnende Empfindung dieses Menschenlebens beruhigend hinüber leiten lassen können. Dieser dichterische Priester, der einzige, der nie log, war in den wichtigsten Perioden ihrer schrecklichen Verwirrungen der Menschheit als vermittelnder Freund stets zugesellt: er wird uns auch in jenes wiedergeborene Leben hinüber begleiten, um uns in idealer Wahrheit jenes Gleichnis alles Vergänglichen vorzuführen, wenn die reale Lüge des Historikers längst unter dem Aktenstaube der Zivilisation begraben liegt" (X, 317).

Wir haben aber vorhin gesehen, dass „aller echte Antrieb und alle ermöglichende Kraft" zur Regeneration „nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen kann". Darum ist das Verhältnis der Kunst zur Religion das wichtigste. Denn gelingt es der Kunst, sich aus der geringfügigen Bedeu-

[1]) Vergl. den folgenden Abschnitt Kunstlehre.

tung einer harmlosen Unterhaltung und Zerstreuung zu „einem weihevoll reinigenden religiösen Akt“ emporzuschwingen, wie Wagner dies verlangt (III, 157 und X, 320), dann begreift man, „von welcher Bedeutung diese Kunst, durch ihre volle Befreiung von unsittlichen Ansprüchen an sie, auf dem Boden einer neuen moralischen Weltordnung, namentlich auch für das ‚Volk‘ werden könnte“ (X, 335). Einen wie unermesslich grossen Dienst nun die also verstandene Kunst der wahren Religion schon geleistet hat und in noch weit höherem Masse zu leisten berufen ist, das sagt Wagner in einer der gewichtigsten Stellen seiner Schriften, den einleitenden Worten zu *Religion und Kunst:* „Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu erretten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach auffasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit zu erkennen zu geben.“[1]) Während dem Priester alles daran liegt, die religiösen Allegorien für tatsächliche Wahrheiten angesehen zu wissen, kommt es dagegen dem Künstler hierauf ganz und gar nicht an, da er offen und frei sein Werk als seine Erfindung ausgibt. Die Religion lebt aber nur noch künstlich, wann sie sich zu immer weiterem Ausbau ihrer dogmatischen Symbole genötigt findet und somit das Eine, Wahre und Göttliche in ihr durch wachsende Anhängung dem Glauben empfohlener Unglaublichkeiten verdeckt. Im Gefühle hiervon suchte sie daher von je die Mithilfe der Kunst, welche so lange zu ihrer eigenen höheren Entfaltung unfähig blieb, als sie jene vorgebliche reale Wahrhaftigkeit des Symboles durch Hervorbringung fetischartiger Götzenbilder für die sinnliche Anbetung vorführen sollte, dagegen nun „die Kunst erst dann ihre wahre Aufgabe erfüllte, als sie durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kernes desselben, der unaussprechlichen göttlichen Wahrheit hinleitete“ (X, 275).[2]) Über die Bedeutung

[1]) X, 275, nach der Handschrift; der gedruckte Text hat „erfasst“ und „erkennen zu lassen“.

[2]) Es ist nicht unwichtig, darauf aufmerksam zu machen, dass Wagner dreissig Jahre früher unter Hinweis auf die griechische Tragödie diese Ansicht, die Kunst sei dazu bestimmt, „den Kern der Religion zu retten“, in

der Kunst im Leben der Menschheit muss ich an anderer Stelle noch Verschiedenes nachtragen;[1]) hier, wo die Regenerationslehre allein uns beschäftigt, ist die entscheidende Rolle der Kunst darin begründet, dass sie den „Kern der Religion rettet", dass sie „das für die Religionsphilosophie Unaussprechliche ausspricht" (IV, 218), dass beim Verfall der religiösen Dogmen „die idealisierende wahre Kunst erlösend eintritt" (X, 281), dass sie „das edelste Erbe des christlichen Gedankens in seiner ausserweltlich neugestaltenden Reinheit erhält" (X, 288). Jedoch, wollen wir auf Regenerationen hoffen, so muss vor allem unsere Hoffnung auf den „Wiedergewinn einer wahrhaften Religion" gerichtet sein (X, 309); denn die Kunst kann uns keine Religion geben. Wohl kann sie uns aber „die Richtung zeigen", sie vermag es, „das Unaussprechbare über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus zu offenbaren" (X, 321); sie ist urverwandt jener „reinsten, der christlichen Offenbarung zu entblühenden Religion" (X, 288).

Wagner's Religion

Dass keine der jetzigen Kirchen Wagner bei dieser steten Betonung der Religion vorschwebt, ist ganz sicher; die zuletzt zitierten Worte genügen schon, es zu beweisen. In welchem Sinne er Christ war, das hat der Leser aus vielen der hier angeführten Stellen entnehmen können. Schon 1851 erwidert er seinen pharisäischen Verleumdern: „Bin ich in dem Verlangen, mich der Nichtswürdigkeit der modernen Welt zu entwinden, Christ gewesen, — nun so war ich ein ehrlicherer Christ als alle die, die mir jetzt den Abfall vom Christentume mit impertinenter Frömmigkeit vorwerfen" (IV, 371).[2]) Später meinte er: „Fortan sollte uns einzig noch daran gelegen sein, der *Religion des Mitleidens,* den Bekennern des Nützlichkeits-Dogmas zum Trotz, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei

---

fast genau den selben Worten ausgesprochen hatte: „Die Tragödie war somit die zum Kunstwerk gewordene religiöse Feier, neben welcher die herkömmlich fortgesetzte wirkliche religiöse Tempelfeier notwendig an Innigkeit und Wahrheit so sehr einbüsste, dass sie eben zur gedankenlosen herkömmlichen Zeremonie wurde, während ihr Kern im Kunstwerke fortlebte" *(Kunstwerk der Zukunft,* III, 157).

[1]) Vgl. den folgenden Abschnitt und den zweiten Teil des vierten Kapitels.

[2]) Vgl. die S. 166 mitgeteilte Briefstelle vom Jahre 1880.

uns gewinnen zu lassen" (X, 260). „Vielleicht wäre der Weise, der uns aus dem Verfalle aufblicken liesse, nicht ein sichtbarer, wohl aber ein hörbarer, — etwa ein Seufzer des tiefsten Mitleides, wie wir ihn am Kreuze auf Golgatha einst vernahmen, und der nun aus unserer eigenen Seele hervordringt" (X, 48). Wagner leitet „den Verderb der christlichen Religion von der Herbeiziehung des Judentums zur Ausbildung ihrer Dogmen her" (X, 299). Unsere Zivilisation sei überhaupt keineswegs eine christliche, sondern im Gegenteil „ein Triumph der Feinde des christlichen Glaubens" (X, 302), ein „barbarisch-judaistisches Gemisch" (X, 343); darum sind auch unsere Religionen unfähig, die Regeneration anzubahnen.[1])

Welche Religion Wagner nun vorschwebte, das sagen nicht seine Schriften, sondern seine Kunstwerke, von den *Feen* bis zu *Parsifal*. Denn ist die Mitwirkung der Kunst für den Wiedergewinn einer wahrhaften Religion unentbehrlich, so ist andrerseits wahrhafte Kunst nur als eine Emanation der Religion denkbar. „Einzig auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität kann eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüte gedeihen" (X, 362); darum sagt auch Wagner: „Die neue Religion schliesst die Bedingungen des Kunstwerkes in sich" (III, 146). In *Was nützt diese Erkenntnis?* lesen wir: „Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solchen Offenbarungen erwachsen, wenn sie der Grundlage des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches sie dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag" (X, 355). Man sieht also, in welchem Sinne Wagner's Kunst, sowie jede höchste Kunst, mit Recht als „religiös" bezeichnet werden darf.

Das Verhältnis zwischen Kunst und Religion ist eben ein beiderseitig bedingendes und bedingtes; wahre Kunst kann ohne Religion gar nicht entstehen, Religion kann sich ohne die Mithilfe der Kunst nicht offenbaren. Insofern bilden auch Religion und Kunst einen einzigen Organismus (X, 322). Und dieses

[1]) Vgl. Tolstoj's *Kurze Darlegung des Evangeliums:* „Wie ich aber das Christentum studierte, fand ich an der Seite dieses Quells reinen Lebenswassers unrechtmässig mit ihm verbundenen Schmutz und Schlamm, die zwischen mich und seine Reinheit traten; fand ich an der Seite der hohen christlichen Lehre, verbunden mit ihr, eine ihr fremde, missgestaltete hebräische und kirchliche Lehre" (ed. Reclam S. 14)

lebendige Gebilde einer tiefreligiösen Kunst, welche einer wahrhaften Religion zur Offenbarung dient, ist es, woraus allein der Antrieb und die ermöglichende Kraft zur Ausführung der grossen Regeneration erwachsen kann. Aus dieser Regeneration soll dann „die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft" (III, 103) hervorgehen!

Übergang zur Kunstlehre

Wie soll nun Kunst gestaltet sein, damit sie sich eines so erhabenen Amtes würdig erweise, damit sie dem nach freier Menschenwürde Ringenden „seine wahre Richtung zeige", damit sie den unfassbaren Gedanken des Metaphysikers „in der Sinnlichkeit befreie", damit sie die Religion „lebendig darstelle"? Die Antwort auf diese Frage erteilt Wagner's Kunstlehre, insbesondere seine Lehre vom vollkommensten Drama, von jenem Kunstwerk, „in welchem das Höchste und Tiefste, was der Menschengeist zu fassen imstande ist, auf die verständlichste Weise mitgeteilt werden kann".

4.

RICHARD WAGNER'S KUNSTLEHRE

Künste, die der grosse Haufe bloss als Werkzeug sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wiedereinzusetzen und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpiert worden — ist ein grosses und kühnes Unternehmen!

Wieland

Bedeutung des Wortes „Kunstlehre"

Schon in der allgemeinen Einleitung zu diesem Buche habe ich meine Absicht angekündigt, keinerlei technische Ausführungen darin aufzunehmen. Dass sich gar vieles in bezug auf Technik von Wagner lernen lässt — musikalische, dichterische, dramatische Technik — das ist keine Frage, doch gehört dies einzig vor „Techniker". „Über die Technik lässt sich sprechen," schreibt Wagner, „natürlich aber eben nur zwischen Künstlern: der Laie soll nie etwas davon erfahren." [1]) Und wenn man den engeren Begriff der Technik überschreitet, so ist auch die ganze weitere Richtung, die der Meister als „Musikverstandesschwelgerei" brandmarkte, entschieden zu verdammen oder, wenn das zu viel gesagt sein sollte, jedenfalls aus einer Wagnerbiographie auszuschliessen. Die Jagd nach Motiven und Reminiszenzen, nach Umkehrungen und Parallelen, die Sucht, in jedem Akkord eine besondere, unergründlich tiefe Absicht zu entdecken und aus jedem unschuldig geblasenen Ton eine Geisterbeschwörung herauszuempfinden, ist harmlos, in gewissen Fällen sogar nützlich, hat aber keinerlei Beziehungen zu Wagner's Kunstlehre. Überhaupt ist nichts gefährlicher als aus Kunstwerken technische Lehren deduzieren zu wollen; höchstens dem unzweifel-

[1]) Brief an Louis Köhler vom 24. Juli 1853 (abgedr. Bayr. Bl. 1895, S 2).

haften Genie kann das gelingen; und mit welch unendlicher Vorsicht ein solches verfährt, das ersehen wir aus der ehrfurchtsvollen Zurückhaltung, die Wagner in den vielen Besprechungen seines wahren Meisters Beethoven beobachtet. Wir sehen auch, wie Goethe in seiner Beurteilung Shakespeare's als Vorbildes immer vorsichtiger wurde, wie auf die voreilige Nachahmung die Abwendung folgte und erst zuletzt das volle befruchtende Verständnis. Welchen unermesslichen Schaden haben nicht — mit Hilfe der Ästhetiker — die griechischen Kunstwerke jeglicher Gattung angerichtet! Bloss weil wir darauf versessen waren und sind, Lehren, d. h. Gesetze aus ihnen zu ziehen, wo offenbar nur eine Lehre zu entnehmen ist: dass die Menschen, die solche Herrlichkeiten erschaffen konnten und die doch von dem selben Fleisch und Blut waren wie wir, jedenfalls als geistige Atmosphäre eine ganz anders geartete Weltanschauung und als leibliche Umgebung eine ganz andere Gestaltung der menschlichen Gesellschaft besitzen mussten. Jene Umgebung war ein Volk von Künstlern, wir sind es nicht: das ist die grosse Lehre, die einzige, die wir aus den Werken jener Männer ziehen können.

Diese Erwägung leitet unmittelbar zu dem über, was wir bei Wagner unter dem Ausdruck „Kunstlehre" zu verstehen haben. Dies wird weder eine „musikalische Richtung" noch ein „künstliches System" sein. Über die angebliche „Wagnersche Richtung" spottet der Meister mit beissendem Sarkasmus: „Worin meine Richtung besteht, ist mir selbst am allerunklarsten geblieben. Vielleicht, dass man eine Zeitlang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuchte; auch die Edda und der rauhe Norden im allgemeinen wurden als Fundgruben für gute Texte in das Auge gefasst. Aber nicht bloss die Wahl und der Charakter der Operntexte schien für die immerhin „neue" Richtung von Wichtigkeit zu sein, sondern hierzu auch manches andere, besonders das „Durchkomponieren", vor allem aber das ununterbrochene Hineinredenlassen des Orchesters in die Angelegenheiten der Sänger, worin man um so liberaler verfuhr, als in neuerer Zeit hinsichtlich der Instrumentation, Harmonisation und Modulation bei Orchester-Kompositionen sehr viel „Richtung" entstanden war" *(Über das Opern-Dichten und Komponieren,* X, 224). Über das angebliche „Wagnersche System" aber sagt er am Schlusse seines Hauptwerkes, *Oper*

und Drama: „Wer mich so verstanden hat, als wäre es mir darum zu tun gewesen, ein willkürlich erdachtes System aufzustellen, nach dem fortan Musiker und Dichter arbeiten sollten, der hat mich nicht verstehen wollen“ (IV, 255). Also weder technische Errungenschaften und Gepflogenheiten sowie jene individuell-charakteristische Art zu dichten und zu vertönen, die man als eine „Richtung“ bezeichnet, während gerade dies im Gegenteil das ganz Persönliche, Unnachahmliche ist, das immer nur dem einen gelingen kann — noch das Starr-Systematische, das man bemüht ist, aus Wagner's Kunstwerken und Schriften zu extrahieren (genau wie man es den Werken und Gedanken früherer Kunstheroen entnahm) — nichts von alledem ist Wagner's „Kunstlehre“![1])

Was man mit diesem vollklingenden Namen bezeichnen darf, ist einzig das, was Wagner während der ganzen zweiten Hälfte seines Lebens in Schriften und durch Taten unern schrocken, unermüdet, unentwegt verfochten und immer voneuem dargelegt hat: es ist die Lehre von der Würde der Kunst.

Kunst und Leben

Gleich in der ersten Schrift aus seiner zweiten Lebenshälfte, *Kunst und Revolution,* knüpft Wagner bei den Griechen an, und immer wieder im weiteren Verlauf seines Lebens weist er auf sie hin, am ausführlichsten und klarsten in *Religion und Kunst,* nicht aber in dem eitlen Vorhaben, ihrer Architektur, ihrer Skulptur, ihrer Musik, ihrem Drama „ewig gültige Regeln“ zu entnehmen, sondern weil „jene Welt selbst aus ihren Trümmern für alle Zeiten uns darüber belehrt, wie der übrige Verlauf des Weltenlebens etwa noch erträglich zu gestalten wäre“ *(Beethoven,* IX, 141).[2]) Nach Wagner wohnt also der wahren Kunst eine solche Würde inne, dass wir selbst aus ihren Trümmern noch die höchste Belehrung schöpfen können — nicht aber die Belehrung, wie wir Kunstwerke schaffen, sondern wie wir das Leben gestalten sollen!

Schon im vorigen Abschnitt haben wir gesehen, welches hohe Amt Wagner der Kunst zuweist: von ihrer Wirksamkeit

[1]) Die französische Komponistin Augusta Holmès erzählt, Wagner habe ihr den Rat gegeben: „Vor allem gehören Sie keiner Schule an, auch nicht der Wagnerschen!“

[2]) Vgl. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen,* Bf. VI.

allein erhofft er die Anregung zu einer „Regeneration" des Menschengeschlechtes, d. h. zu einer „erträglichen Gestaltung des Menschenlebens". Gerade die Betrachtung jener Trümmer lehrt uns aber, dass das Leben nur dann würdig gestaltet ist, wenn „die Kunst das höchste Moment des menschlichen Lebens ist." Dass sie das in unserer modernen Welt sei, kann man nicht behaupten; vielmehr entspricht unsere öffentliche Kunst — namentlich die dramatische — der Rossinischen Begriffsbestimmung: „Zeitvertreib muss als die Grundlage und das Ziel aller Kunst betrachtet werden",[1]) und was darüber hinausstrebt, ist doch nur „möglichst deutlich ausgedrückter Wunsch . . . . . ein Geständnis unserer Impotenz", wie Wagner sagt. Bleiben wir aber in impotentem Wünschen befangen, so kommt das einzig daher, dass unsere Kunst des nährenden Bodens eines Lebens, dem sie in Wahrheit angehörte, entbehrt, dass sie eine „künstliche Kunst" ist, ein Überfluss, ein Luxus. „Nur aus dem Leben, aus dem einzig auch nur das Bedürfnis nach ihr erwachsen kann, vermag die Kunst Stoff und Form zu gewinnen. . . . . Nur durch das Erstehen seiner Bedingungen aus dem Leben vermag das Kunstwerk zu erstehen" (vgl. III, 72): das ist es, was Wagner von den Griechen lehrt.

Zweiteilung der Kunstlehre

Der Leser wird bemerkt haben, dass dieser Auffassung des Lebens als eines durch die Kunst am sichersten und „erträglichsten" zu gestaltenden Organismus und der Kunst als eines „höchsten Momentes", das einzig aus dem Leben Stoff und Form gewinnen kann, wieder jener antithetische Gedankengang zugrunde liegt, dem wir schon in Politik, Philosophie und Regenerationslehre bei Wagner begegneten. Zwar besteht hier kein Widerspruch zwischen den beiden Thesen; ihre Zusammengehörigkeit, ja sogar ihre gegenseitige, organische Bedingtheit leuchtet recht wohl ein. Da jedoch bei uns Leben und Kunst geschieden sind; da unsere Kunst ganz ausserhalb unseres öffentlichen Lebens steht, welches ihr weder Stoff noch Form bietet, andrerseits aber unser Leben nicht um ein Haar anders gestaltet wäre, wenn morgen die gesamte öffentliche Kunst verschwände: so ist es zunächst nicht ersichtlich, wie der eine dieser Faktoren auf den anderen wirken soll. Mit seiner ge-

[1]) Brief vom 21. Juli 1868 (Tag der ersten Aufführung der *Meistersinger!*).

wohnten Aufrichtigkeit hat Wagner diesen Sachverhalt auch unverblümt eingestanden: „In diesem Leben der Zukunft wird dies Kunstwerk das sein, was es heute nur ersehnt, noch nicht aber wirklich sein kann: jenes Leben der Zukunft wird aber ganz das, was es sein kann, nur dadurch sein, dass es dieses Kunstwerk in seinen Schoss aufnimmt“ *(Oper und Drama,* IV, 284). Hier aber wie in den früheren Fällen hat der Einwurf, den man aus diesem doppelten Hysteron-Proteron gegen die Richtigkeit und die Fruchtbarkeit von Wagner's Lehre erheben könnte, höchstens den recht problematischen Wert eines rein logischen Argumentes. Wagner jedenfalls kümmerte sich nicht weiter darum. Die menschliche Gesellschaft muss gründlich umgestaltet werden, was aber nur mit Hilfe der Kunst (die, wie wir wissen, von Religion nicht getrennt zu denken ist) geschehen kann; der Kunst muss ein neuer schöpferischer Atem eingehaucht werden, und das vermag wiederum nur das Leben. Hätte von den Zeiten der griechischen Tragödie an (die nach Xenophon „die wahre Bildnerin Griechenland's“ war) eine harmonische Weiterentwickelung stattgefunden, so könnten wir uns ein kunstloses Leben und eine auf eigene Faust vegetierende Kunst gar nicht erst vorstellen; jene Doppelthese Wagner's wäre dann ebenfalls undenkbar. Jetzt hat aber „die grosse Menschheitsrevolution“[1]) — deren „erste Tätigkeit in der Zersplitterung der griechischen Tragödie, in der Auflösung des athenischen Staates“ bestand — diese Scheidung zwischen Leben und Kunst so gründlich durchgeführt, dass der blosse Gedanke ihrer Zusammengehörigkeit meistens entweder belächelt oder als ungeheuerlich betrachtet wird. Die einheitliche Anschauung Wagner's kann folglich gegenwärtig nicht anders als in zwei getrennten Thesen zum Ausdruck kommen. Jede enthält eine Hälfte der Wahrheit (ist aber nicht etwa deswegen halb, sondern ganz wahr): jede muss für sich erkannt, begriffen und erstrebt werden.

Da diese Zweiteilung nun in der Natur der Sache begründet liegt, so wird sie auch die beste Gliederung für eine Abhandlung über Wagner's Kunstlehre ergeben. Wir finden bei Wagner auf der einen Seite viele Ausführungen über die

[1]) Siehe S. 173.

Würde der Kunst, d. h. über ihre Bedeutung für das ganze Leben des Menschengeschlechtes; diese Auffassung bildet die Grundlage seiner Kunstlehre. Andrerseits finden wir bei ihm noch ausführlichere Versuche, dasjenige Kunstwerk, in welchem der „kunstsehnsüchtige" Mensch des jetzigen Zeitalters ein „höchstes Moment" erkennen und erleben könnte, ahnungsvoll vorauszubestimmen.

Ich folge also Wagner's eigenem Gedanken, wenn ich der Betrachtung seiner „Kunstlehre" zwei Abschnitte widme, einen ersten seiner Lehre von der Bedeutung der Kunst für das Leben, einen zweiten seiner Lehre vom vollkommenen Kunstwerk.

Das künstlerische Erkennen

In der Abhandlung von der Erkenntnis der Ideen unterscheidet Schopenhauer zwischen dem gewöhnlichen Erkennen, welches die Dinge nur auf uns selbst bezieht, dem wissenschaftlichen Erkennen, welches die Beziehungen der Dinge zueinander auffasst, und dem rein objektiven Erkennen, in welchem aus den mannigfaltigen Relationen das „selbsteigene Wesen" der Objekte immer deutlicher hervortritt: dieses nennt er das künstlerische Erkennen. Hiermit ist eine Grundanschauung Wagner's — die ihm, lange ehe er Schopenhauer kannte, zu eigen war — mit vollendeter Bestimmtheit ausgesprochen. Der Künstler hat diese philosophische Präzision nicht gefunden, wahrscheinlich auch nicht gesucht, was uns nicht verwundern kann; darum haftet aber auch so manchen seiner hierauf bezüglichen Äusserungen etwas Rätselhaftes an, solange man mit seiner ganzen Weltanschauung nicht vertraut ist. „Die Erfüllung der Wissenschaft ist somit ihre Erlösung in die Dichtkunst" ist z. B. ein Satz, den der Unvorbereitete zunächst absolut nicht verstehen kann; und auch die weitere Ausführung hilft ihm nicht viel: „Vollkommenste Versicherung ihrer selbst erhält daher die Wissenschaft nur wieder im Kunstwerk, in dem Werke, das den Menschen und die Natur — soweit diese im Menschen zum Bewusstsein gelangt — unmittelbar darstellt" *(Kunstwerk der Zukunft,* III, 129). Zu der klaren Anschauung des Künstlers konnte nur der Philosoph den deutlichen Begriff liefern; er tat es in der soeben zitierten Ausführung, und

jetzt verstehen wir ganz gut, dass Wagner die selben drei Stufen der Erkenntnis unterschied wie Schopenhauer und dass ihm die Würde der Kunst zunächst darin begründet lag, dass das künstlerische Erkennen ein objektives, höchstes Erkennen ist.[1]) „Der Weg der Wissenschaft ist der vom Irrtum zur Erkenntnis ..... Das Ende der Wissenschaft ist das gerechtfertigte Unbewusste ..... Die Betätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewusstseins, die Darstellung des durch sie erkannten Lebens, das Abbild seiner Notwendigkeit und Wahrheit ist — die Kunst" (III, 56, 57, 55).

Welche tiefe philosophische Bedeutung der Kunst durch diese Auffassung beigelegt wird, erhellt ohne weiteres. Und da sie mit der Anschauung Schopenhauer's genau übereinstimmt, so kann man für das rein Metaphysische auf diesen Philosophen verweisen.

Jene Übereinstimmung zwischen Schopenhauer und Wagner findet jedoch nur in der Tiefe statt. Der Philosoph und der Künstler waren auf getrennten Wegen zu jener Einsicht gelangt; beide werden von ihr nun ebenfalls auf sehr verschiedene Spuren geleitet. Der Philosoph folgerte: „Die Philosophie ist so lange vergeblich versucht, weil man sie auf dem Wege der Wissenschaft, statt auf dem der Kunst suchte";[2]) das künstlerisch-objektive Erkennen diente seinem Denken, seiner Metaphysik. Der Künstler dagegen, „der in seiner Kunst selbst, über das Schema hinweg, das Leben suchte" (I, VII), folgerte aus jener Einsicht, dass die Kunst die wahre Bildnerin des Menschen sei.

Die Kunst als Bildnerin des Menschen

Von dem rein objektiven Erkennen, welches schon aus der blossen künstlerischen Stimmung hervorgeht, sagt Wagner:

[1]) Ich verweise hier auf Schopenhauer, weil meines Wissens bei ihm am deutlichsten und bestimmtesten ausgesprochen ist, was mancher andere Denker nur geahnt hat. Kant z. B. unterschied auch die drei „Erkenntnisvermögen", und schon Baumgarten hatte „im Schönen Keime philosophischer Erkenntnis" entdeckt. Dass andrerseits die schöpferische Tat des Künstlers in ihrem tiefsten Wesen sich von dem philosophischen Erkennen unterscheidet, das ist eine wichtige Betrachtung, die aber, wie alles fachmännisch Philosophische und Ästhetische, nicht in dieses Buch gehört (vgl. hierüber namentlich Hausegger, *Das Jenseits des Künstlers*). Vergleiche auch hier Kapitel IV, zweiten Abschnitt.

[2]) *Memorabilien*, S. 718.

„Der Mensch spricht dann mit der Natur, und sie antwortet ihm. Versteht er in diesem Gespräche die Natur nicht besser als der Betrachter derselben durch das Mikroskop? Was versteht dieser von der Natur, als das, was er nicht zu verstehen braucht? Jener vernimmt aber das von ihr, was ihm in der höchsten Erregtheit seines Wesens notwendig ist, und worin er die Natur nach einem unendlich grossen Umfange versteht, und zwar gerade so versteht, wie der umfassendste Verstand sie sich nicht vergegenwärtigen kann" *(Oper und Drama,* IV, 109). Und wie das „selbsteigene Wesen der Objekte" aus der künstlerischen Erkenntnisart hervorgehe, führt er sehr schön in seinem *Beethoven* aus, dort, wo er über die Macht des musikalischen Tones spricht: „Er ruft; und an dem Gegenruf erkennt er sich auch wieder ..... durch das Gehör nimmt er das wahr, worüber ihn sein Leben in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt, nämlich dass sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen eines ist, und dass nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge ausser ihm wirklich erkannt wird" (IX, 93). Darum kommt Wagner, der diese Erkenntnis von der Bedeutung der Kunst nicht zu einem System benutzen will, sondern überall „das Leben sucht", zu dem Schlusse: „Die besondere Pflege der Wissenschaft, welche, je höher sie gefasst wird, nie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken berufen sein kann, hat kulturhistorisch nur einen Sinn, wenn sie eine bereits blühende, schöne Volksbildung eben krönt; die Bildnerin des Volkes aber ist nur die Kunst" *(Deutsche Kunst und deutsche Politik,* VII, 77). Die hohe Würde der Kunst besteht also weiterhin darin, dass sie nicht bloss zu einem philosophischen Erkennen führt, sondern auch bildet. Sie lehrt den Menschen die Natur verstehen; sie lehrt ihn sich selbst verstehen. Wie Novalis meinte auch Wagner: „Nur ein Künstler kann den Sinn des Lebens erraten."

Wie die Kunst, indem sie den menschlichen Geist läutert und erhellt, dazu berufen ist, auf den verschiedensten Gebieten einen ganz ausschlaggebenden Einfluss auszuüben, das ist im Laufe dieses Kapitels bereits vielfach hervorgehoben worden. Um mich nicht zu wiederholen, verweise ich namentlich auf den Abschnitt „Regeneration", wo wir sahen, dass es nach

Wagner gerade Aufgabe der Kunst ist, dem Menschen in seinem Drange nach freier Menschenwürde „seine wahre Richtung zu zeigen“, und wo vor allem der entscheidenden Bedeutung der Kunst für die Religion gedacht wurde.[1])

Die „allgemeinsame“ Kunst

Nun muss ich aber auf einen Punkt von grösster prinzipieller Bedeutung hinweisen.

Nur der gemeinsamen oder, wie er sich häufig ausdrückt, „allgemeinsamen“ Kunst misst Wagner diese hohe Bedeutung zu, nicht aber der egoistischen, vereinzelten, welche, aus Willkür hervorgegangen, der Laune Einzelner und dem Luxus dient. „Das wahre Bedürfnis der Kunst kann nur ein gemeinsames sein“, schreibt der Meister in *Kunst und Klima;* „diese gemeinsamen künstlerischen Menschen werden im Einklange, zur Ergänzung und zum harmonischen Abschlusse mit der gemeinsamen Natur ihre Kunstwerke schaffen“ (III, 264). Nicht kann der Einsame die Kunst schaffen, „nur der Gemeinsame, durch das Leben Befriedigte, vermag dies“ (III, 74). Ein Abschnitt von Wagner's Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* trägt als Überschrift die Worte: „Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk“, und an anderer Stelle führt Wagner aus: „Das grosse, wirkliche, eine Kunstwerk können sie (die erhabenen Künstler) nicht allein schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken. Die Tragödie des Äschylos und Sophokles war das Werk Athen's“ (III, 28). Nur diese allgemeinsame Kunst, die kein von diesem Leben Abgetrenntes ist, nur die Kunst, die als „höchste Tätigkeit des im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön entwickelten Menschen“ (III, 20) gelten kann, ist jene „Bildnerin des Volkes“, nur sie kann auf die Gestaltung der menschlichen Gesellschaft und auf die Religion von Einfluss sein. Goethe's grosses Wort: „Nur sämtliche Menschen erkennen die Natur, nur sämtliche Menschen leben das Menschliche“ ist wie gemünzt auf Richard Wagner's Weltanschauung. Eine höchst überraschende Wendung gibt aber der Bayreuther Meister dieser auch ihn sein ganzes Leben hindurch bestimmenden Einsicht, indem er darauf hinweist, dass durch die Kunst die zersplitterte Erkenntnis sämtlicher Menschen und ebenso das zersplitterte Leben sämtlicher Menschen zu

[1]) Ich bitte, die S. 242 und 246 nachzulesen.

einer Erkenntnis und zu einem Leben zusammengefasst werden kann und soll. Das ist es ja, was er unter „Erlösung der Wissenschaft in die Dichtkunst“ und unter „Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen“ versteht.

Wagner's Ansicht liesse sich vielleicht folgendermassen formulieren: Nur in einer höchsten Kunst kann die Allgemeinheit zum bewussten Erfassen ihrer selbst gelangen; nur die Kunst einer Allgemeinheit ist höchste Kunst.

In wenigen Worten will ich andeuten, aus welchen Erwägungen sich diese Behauptung ergibt und zu welchen weitreichenden Folgerungen sie führt.

Kunst und Wissenschaft

Dass Anschauung zur Synthese führt, das zeigt nicht bloss die Kunst, sondern schon der ganze Gang der modernen Naturwissenschaft; denn die einseitige Analyse führt auch in den Wissenschaften einzig zur Zerbröckelung und zu Konfusion. Die Natur selber stellt sich in ihren kleinsten Teilen als Ganzes dar,[1]) und nicht infolge der Ansammlung unzähliger Tatsachen, sondern nur durch deren Zusammenfassung zu neuen, anschaulichen Ideen schreitet die Wissenschaft fort. Laplace und Darwin sind dichterische Seher, und die angeblich „empirische“ Naturwissenschaft, deren Wurzeln sich überall in metaphysische Antinomien verlieren, trägt auf ihren höchsten Zweigen Blüten der Poesie. Es muss aber wohl bemerkt werden, dass, was die Kunst darbietet, sich von der wissenschaftlichen Synthese wesentlich unterscheidet; im eigentlichen Sinne des Wortes ist es keine Synthese. Das künstlerische Erkennen ist eben, wie Schopenhauer sagt, „rein objektives Erkennen“; das wissenschaftliche dagegen bewegt sich nur innerhalb der Kategorien der Substanz, der Kausalität und der Wechselwirkung. In Wahrheit besteht das künstlerische Verfahren nicht im Zusammenfassen des Getrennten, sondern in der Durchschauung des scheinbar Vielfältigen und in dem Darlegen seiner wesentlichen Einheit.[2]) Hier findet weder Analyse noch Synthese statt. In der Wissenschaft wird die Individualität stets dem Gattungsbegriff geopfert (also das Konkrete einer Abstraktion); die Kunst dagegen hegt sie wie ein Heiligtum, „sie ergreift“,

[1]) „Müsset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten.“ (Goethe.)

[2]) „Das Einfache verbirgt sich im Mannigfaltigen.“ (Goethe.)

wie Schiller es fordert, „die Individualität der Dinge mit treuem und keuschem Sinn". In dem einzelnen offenbart sie das Allgemeine, nicht aber, indem sie durch systematische Kombination und durch systematische Verstümmelung Analogien und Homologien mit anderen einzelnen nachweist, sondern indem sie durch freie Entfaltung des Individuellen und durch unbedingtes Gewährenlassen des Charakteristischen dieses reale Einzelne als den wirklichen, lebendigen, einzigen Inhalt des sonst nur abstrahierten Allgemeinen unmittelbar erkennen lässt. Der Wissenschaft verbleibt folglich ein eigenes, der Kunst verschlossenes Gebiet; nur die Kunst dagegen kann das unmittelbare Erfassen des Allgemeinen ermöglichen.[1])

Auf der anderen Seite ist wiederum folgendes festzustellen. Nur der unübersehbaren Menge ihres Stoffes wegen erfordert die Wissenschaft zahllose Forscher; ihrem Wesen nach ist sie nichtsdestoweniger egoistischer Natur; zwischen ihr und dem ganzen Volk der „Laien" findet keinerlei Berührung statt; sie hat kein Vaterland; selbst der Gelehrte besitzt nur gerade so viel von ihr, als er sich mühsam erworben hat, und das Erworbene bleibt unmitteilbar, das ausschliessliche Eigentum einer Zunft; denn mitteilbar ist die Wissenschaft immer nur, insofern sie jene Blüten der Poesie treibt. Dagegen kann wahre, lebendige Kunst nur durch „Allgemeinsamkeit" entstehen und bestehen. Gerade das künstlerische Genie — scheint es auch so ganz aus eigener Machtvollkommenheit zu schaffen — hängt durch tausend und aber tausend Lebensfasern mit seiner Umgebung zusammen. Der Eindruck der Umgebung ist für den Dichter geradezu bestimmend. „Wenn ich mir das künstlerische Vermögen am besten zu erklären suche, so kann ich dies nicht anders, als wenn ich es zunächst in die Kraft des Empfängnisvermögens setze", sagt Wagner in seiner *Mitteilung an meine Freunde*. Das ist auch der Sinn seiner paradoxen Behauptung: „Der eigentliche Erfinder war von jeher nur das Volk . . . . . der einzelne kann nicht erfinden, sondern sich nur der Erfindung bemächtigen" (*Entwürfe*, 19). Darum eifert er auch

[1]) Analog ist das Verhältnis zwischen Staat und Kunst. In einem kurzen Satz hat es Wagner klar bezeichnet: „Die Kunst ist ewig, weil sie das Endliche stets getreu und redlich darstellt; der Staat endlich, weil er den Moment für die Ewigkeit setzen will" (*Entwürfe* S. 18).

gegen die Bezeichnung „Genie" überhaupt: es sei „ungemein oberflächlich und nichtssagend geurteilt, wenn wir gewöhnlich die entscheidende Wirksamkeit einer besonderen künstlerischen Kraft aus einer Befähigung ableiten, die wir vollkommen ergründet zu haben glauben, indem wir sie kurzweg Genie nennen", da die wirkliche Kraft eines solchen die „kommunistische" sei: „eine gemeinsame Kraft, die in ihrer einzig ermöglichenden Wirksamkeit die individuelle Kraft, die wir blödsinnig bisher mit der Bezeichnung Genie ergründet zu haben glaubten, als solche in sich schliesst . . . . ." (IV, 305—309). Notabene, hiermit wird der Behauptung Kant's „Schöne Kunst ist Kunst des Genies" durchaus nicht widersprochen; wie hätte das lebendige Genie sich selbst verleugnen können? Kant führt aus, der gewöhnliche Mensch sei von dem „grössten Erfinder im Wissenschaftlichen" (als Beispiel nennt er Newton) nur dem Grade nach verschieden, vom Genie dagegen (welche Bezeichnung einzig einem Künstler zukomme) spezifisch. Wagner pflichtete ihm vollkommen bei. Hier wird nur die tiefsinnige Anschauung ausgesprochen, dass das „spezifisch verschiedene" Genie nicht ausser allem Zusammenhang mit seiner Umgebung entstehe, gleichsam vom Himmel herabfalle, sondern dass es die lebendig erzeugte — und selbst wieder neue Samen hervorbringende — Blüte einer gemeinsamen Kraft sei. Und die Werke des aus dieser gemeinsamen Kraft hervorgehenden Künstlers wenden sich wieder an die Gemeinsamkeit; denn berühren sie nicht wiederum andere Seelen sympathetisch, so vermögen sie überhaupt nicht ins Dasein zu treten. Und gar erst die Werke der höchsten, der dramatischen Kunst! „Das Drama ist nur als vollster Ausdruck eines gemeinschaftlichen künstlerischen Mitteilungsverlangens denkbar; dieses Verlangen will sich aber wiederum nur an eine gemeinschaftliche Teilnahme kundgeben. Wo sowohl diese als jenes fehlt, ist das Drama kein notwendiges, sondern ein willkürliches Kunstprodukt" (III, 129).

Die Kunst als „Lebensheiland"

Hält nun der Leser diese beiden Thesen nebeneinander, erstens die unvergleichlich „einigende" Macht der Kunst, zweitens die Tatsache, dass diese Kunst einer „gemeinsamen Kraft" entstammen muss, so wird er ohne weiteres begreifen, dass jene höchste gemeinsame Kunst, die Wagner vorschwebt

und die auch manchmal von ihm als Kunstwerk der Zukunft bezeichnet wird, einer Sehnsucht entspricht, welche klagend und gewaltig die ganze Menschheit durchdringt. Es ist die Sehnsucht nach Erlösung aus der unendlichen Zersplitterung, in welche die menschliche Gesellschaft immer mehr verfällt und in welcher der einzelne — und mit Recht — sich kaum mehr als Mensch, sondern fast nur noch als künstlicher Homunkulus, als der minimale Bestandteil eines ungeheuren Räderwerks empfindet. Niemand, auch nicht der gewaltigste Kopf, vermag es, das, was diese in tausend Spezialfächer zerstäubten „sämtlichen Menschen" erkennen, zu übersehen, geschweige denn sich diese Erkenntnisse anzueignen. Je weiter die Entwickelung fortschreitet, je mehr das Wissen sich anhäuft, je komplizierter die Gesamtmaschinerie des Lebens wird, um so weniger umfasst der Horizont des einzelnen. Sein relativer Wert erfährt eine progressive Depotenzierung. Diese Evolution ist eine notwendige — ein Aufhalten oder gar ein Zurückschreiten ist undenkbar — und dennoch, wer könnte die Gefahren eines Zustandes verkennen, welcher dem Individuum einen immer kleineren Anteil an dem geistigen Besitzstand der Gesamtheit gewährt, so dass diese Gesamtheit zuletzt kaum mehr als eine Abstraktion bleibt? Vor dieser Wahrnehmung erschrak Schiller: „Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus; ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloss zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft. . . . . Das Nachteilige dieser Geistesrichtung schränkte sich nicht bloss auf das Wissen und Hervorbringen ein; es erstreckte sich nicht weniger auf das Empfinden und Handeln." Und Schiller weist ebenfalls auf die Kunst als auf die einzige Rettung hin! „Durch das Ideal kehrt der Mensch zur Einheit zurück" *(Über naive und sentimentalische Dichtung).* Auch hier steht also Richard Wagner genau auf dem selben Boden wie Schiller und lehnt an Goethe an; und habe ich schon in dem Regenerationsabschnitt darauf aufmerksam gemacht, wie tief sich die deutsche Auffassung der Regeneration von der französischen unterscheidet, so muss ich hier betonen, dass dieser

Unterschied sich in nichts so sehr ausprägt wie in der verschiedenen Wertschätzung der Würde der Kunst. Rousseau — selber ein Künstler — kann seine Geringschätzung der Kunst in seinen theoretischen Schriften gar nicht verächtlich genug aussprechen. Goethe dagegen nennt höchste Kunst „Magie der Weisen"; Schiller lehrt, „die Menschheit habe ihre Würde verloren, an der Kunst sei es, sie zu retten"; Beethoven sagt von seiner Kunst, sie sei „der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens"; Wagner erkennt, dass durch die ungeheuer gesteigerte Ausdrucksfähigkeit, über die der Dichter jetzt verfügt (infolge der Entwickelung der Musik), „einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist" (VII, 150).

Dass Deutschlands grösste Dichter über die Würde der Kunst und über die hohe Bestimmung, die ihr in bezug auf die weiteren Geschicke des Menschengeschlechtes zufällt, so übereinstimmend urteilen, das sollte wohl zu denken geben.

Wie ein Rad, das immer schneller und schneller schwingt, treibt uns die zunehmende Hast des Lebens immer weiter auseinander, immer ferner vom „festen Boden der Natur"; bald muss sie uns bis in das leere Nichts hinausschleudern! Da erscheint die Kunst, wie Wagner so schön sagt, „als freundlicher Lebensheiland": sie befreit den Gedanken in die Wirklichkeit, sie erlöst die Wissenschaft, sie lehrt den Menschen „die Natur nach einem unendlich grossen Umfange verstehen"; in dem armen Nützlichkeitsmenschen erweckt sie die Harmonie seines reinmenschlichen Wesens; dem Philosophen weist sie die Pfade des rein objektiven Erkennens; dem nach Freiheit Dürstenden die Richtung, in welcher Menschenwürde zu erlangen ist; sie rettet den Kern der Religion und führt, mit dieser vereint, die Menschheit aus dem jetzigen Zustand des „organisierten und legalisierten Mordes und Raubes", den die Politik geschaffen hat, in einen neuen, wahrhaft sittlichen Zustand hinüber, den eine künstlerische Menschheit allein zu schaffen vermag. Denn die Kunst bindet, was gewaltsam getrennt worden ist; sie fügt das Zerbröckelte zu einem Ganzen zusammen; die Kunst offenbart die Einheit in der Vielheit, die Ruhe in der Bewegung, das Ewige in dem Vergänglichen; den durch die Vorstellung endloser Vielfältigkeit verwirrten Geist erlöst sie durch die Offenbarung des ewig Einfachen.

Das ist der hohe Beruf der Kunst; erfüllen kann sie ihn aber nur als gemeinsame Kunst.

Es wäre sehr verlockend, Wagner nun in das Einzelne zu folgen — uns von ihm darlegen zu lassen, wie das Kunstwerk der Griechen dadurch vernichtet wurde, „dass es das Band der Gemeinschaft von sich warf", nämlich die Religion; wie die öffentliche Kunst der Griechen „der Ausdruck des Tiefsten und Edelsten des Volksbewusstseins war", das Tiefste und Edelste unseres menschlichen Bewusstseins dagegen „die Verneinung unserer öffentlichen Kunst" ist; wie unsere Kunst nur als „künstlerisches Handwerk" betrachtet werden kann und der erste Schritt zu ihrer Wiedergeburt in „ihrer Befreiung aus den schmachvollsten Banden, in denen sie jetzt schmachtet, aus dem Dienste der Industrie", besteht[1]); wie „wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann" und wie höchste Kunst nur auf der Grundlage „des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag". . . . . Namentlich hätte ich hier auch von der starken Betonung der deutschen Eigenart durch Wagner zu sprechen Veranlassung gehabt; denn da „die irgend lebensfähige Kunst einer Allgemeinheit entspriessen soll", so muss sie zunächst der engeren Allgemeinheit, dem Vaterland, angehören, wobei dann die Mode als das sichere Symptom einer nicht organisch gewachsenen, sondern egoistischen, selbstgefälligen Kunst nachgewiesen wird: „Einem wahren Fluche sind wir verfallen, von welchem uns nur eine unendlich tief begründete Neugeburt erlösen könnte. Unser ganzes Grundwesen müsste sich nämlich derart ändern, dass der Begriff der Mode selbst für die Gestaltung unseres äusseren Lebens gänzlich sinnlos zu werden hätte" (IX, 138). Es wäre auch nicht unwichtig gewesen, hinzuweisen auf Wagner's Kampf gegen die Auffassung der „Kunst" als eines abstrakten Begriffes („aus dem nun unsere moderne Kunst konstruiert

[1]) Ihren naivsten und unumwundensten Ausdruck fand die Kunst als Industrie schon bei den Jongleurs des Mittelalters, die vor Beginn ihrer Aufführungen laut ausriefen:

„Qui n'a point d'argent, si ne s'assièche mie:
Car chil qui n'en ont point ne sont de ma partie!"

(Gautier, *Épopées françaises*, II, 114.)

worden ist") und überhaupt gegen alles theoretische Ästhetisieren, da die Motive, nach denen der Künstler gestaltet, „einem Zweckmässigkeitsgesetz entspringen, das sich nicht aussprechen, sondern nur aus dem geschaffenen Kunstwerke erkennen lässt.„[1]) Und noch manches andere.

Jedoch der Raum, der mir zur Behandlung dieses weitreichenden Gegenstandes zur Verfügung steht, ist eng begrenzt. Um nicht Verwirrung zu verursachen, ziehe ich es darum vor, bezüglich Wagner's allgemeiner Kunstlehre einzig jene beiden Hauptpunkte hervorzuheben: die Bedeutung der Kunst (als Mittels der rein objektiven Erkenntnis, als Bildnerin des Volkes und als „magischer" Macht, berufen, die Menschheit zum höchsten Heil zu führen) und die Feststellung, dass einzig gemeinsame Kunst höchste Kunst ist.

Das vollkommenste Kunstwerk

Wenn nun der Kunst ein so hohes Amt zugesprochen wird, so liegt die Frage nahe, was man unter dieser „Kunst" zu verstehen habe. Darauf antwortet Wagner mit grosser Bestimmtheit: Das Drama ist die höchste Kunst, und das vollkommenste Drama ist das rein menschliche Drama.

Jeder der beiden Bestandteile dieser These muss nun näher begründet werden.

Um mit aller Deutlichkeit darzutun, was Wagner unter „Drama" verstand und was ihn zu der Behauptung berechtigte, das Drama dürfe nicht als eine Dichtungsart, nicht einmal als eine Kunstart aufgefasst werden, sondern sei über jede „Art" erhaben, schliesse jede künstlerische Fähigkeit des Menschen in sich und bedinge sie — dazu muss ich den Leser ersuchen, mir auf einen kleinen Umweg zu folgen. Er wird für seine Mühe belohnt werden; denn nur wer diesen Kernpunkt der Wagnerschen Kunstlehre völlig begriffen hat, kann billig hoffen,

---

[1]) VIII, 138, vgl. namentlich auch III, 12 u. 260, 278, VII, 152, VIII 191, X, 113, 114 usw.

auch den Ausführungen über die neue dramatische Form mit Verständnis zu folgen. Wagner's Auffassung ist allerdings an und für sich höchst klar und einleuchtend; eine Schwierigkeit liegt aber darin, dass sie von den Vorstellungen, die gäng und gäbe unter uns sind, und von den Systemen der Schulästhetik abweicht.

Seher, Dichter und Künstler

In seiner Schrift *Über das Dichten und Komponieren* (aus dem Jahre 1879) unterscheidet Wagner in tiefsinnigster Weise drei Stufen des Poietes: den Seher, den Dichter und den Künstler. Diese Unterscheidung wird uns dahin führen, Wagner's Begriff des Dramas ein für allemal klar aufzufassen.

Der Seher erblickt nicht den Schein, sondern das Wesen der Welt, er „sieht nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige". In ihm personifiziert sich die „unbewusste, unwillkürliche" Erkenntniskraft des Volkes, jenes „künstlerische Erkennen", von dem oben ausführlich die Rede war. Ihm ist folglich auch jene schöpferische Gabe des Volkes zu eigen: die Kraft zu erfinden. Seine Erfindung ist eben nichts anderes als die ungekünstelte Erkenntnis jenes „Wahrhaftigen" durch die Mâyâ des Wirklichen hindurch. Der Dichter nun im Gegensatz zum Seher ist ein bewusster Schöpfer. Gleichviel ob man ihn als mit dem Seher identisch, wie bei Homer, oder als eine von ihm getrennte Persönlichkeit denken will, der Dichter — im Gegensatz zu jenem unbewusst und unwillkürlich Erfindenden — „ist [nun aber] der Wissende des Unbewussten, der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen" (IV, 161). Man beachte wohl, dass Wagner hier zwei Fähigkeiten im Dichter unterscheidet: er ist ein „Wissender", und er ist ein „Darsteller"; an anderer Stelle hat er diese doppelte Erscheinung des Dichters in weniger abstrakte Ausdrücke zusammengefasst: „Der Mensch ist auf zwiefache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mitteilung" (IV, 39). Die Anschauung ist aber beim Dichter eine bewusste Anschauung und die Mitteilung eine absichtliche Darstellung; dadurch unterscheidet er sich hinlänglich vom Seher. Es leuchtet nun wohl ohne weiteres ein, dass Anschauung und Darstellung nicht notwendigerweise auf gleicher Stufe stehen werden. Die Gestalten, die dem Seher vorschwebten (aber nicht als erdichtete, sondern als erlebte Gestalten, die im Winde, im Wasser und im Donner zu ihm redeten, ihm in Wolken,

Wäldern und im Mondeslicht erschienen, als deren Heim die ganze, unermessliche Natur — vom murmelnden Bach bis zum freundlich grüssenden Stern — gelten durfte), diese Gestalten erfasst der Dichter mit der bewussten Absicht, sie „darzustellen", das heisst, sie anderen zu zeigen, andere „in den Zustand des hellsehenden Dichters zu versetzen". Auf alle Fälle muss der Dichter also ein Unendliches nach einem endlichen Masse wiedergeben. Und er versucht es zunächst, indem er das Gesehene „erzählt". Darum sagt auch Wagner: „Der Erzähler ist der eigentliche Dichter". Diesem Erzähler steht nicht bloss die Sprache der Gedanken zu Gebote, die zwar die höchste, aber auch „die bedingteste" Tätigkeit des Dichters ist,[1]) sondern seine Worte sind von rhythmischen Leibesbewegungen und bestimmenden Gebärden begleitet, und die Worte selbst werden gesungen, nicht gesprochen. Die Sprache der Gebärden bezeichnet Wagner als „die realste aller Kunstarten", und der Tonsprache allein kommt nach Shakespeare die Macht zu, „die Seelen der Menschen aus dem Leibesgefängnis zu erlösen". So dichtet der ursprüngliche Dichter; er bedient sich nicht bloss der begrifflichen Worte, er ist zugleich Sänger und Darsteller. Von der griechischen Poesie z. B. können wir uns aus diesem Grunde nur die armseligste Vorstellung machen; denn von Homer, Pindar, Simonides und wie sie alle heissen bleibt nur das Gerippe ihrer Dichtungen.[2]) Neben diesen „reinmensch-

[1]) Der rühmlichst bekannte amerikanische Philolog Whitney schreibt: „Die Annahme, die Stimme sei das spezifische Organ der Sprache, ist ein tief eingewurzelter Irrtum; sie ist nur ein Organ unter anderen" (*Das Leben der Sprache*, franz. Ausg., S. 238).

[2]) Wer wie der Verfasser dieses Buches in den Balkanländern gereist ist, kann sich aber wenigstens eine lebendige Vorstellung von unserer echten, alten Dichtkunst machen. Dort singt der Barde noch heute die schönen Heldenlieder; er begleitet sie auf einem einsaitigen Streichinstrument, der Guzla, und füllt die Ruhepausen in dem oft stundenlang währenden Gesang mit dieser Musik aus. Dabei wechseln Ton und Gebärde und namentlich Gesichtsausdruck jeden Augenblick, und das Ganze ist so packend dramatisch, dass die Menge regungslos an den Lippen des Erzählers hängt; manchmal brechen die Zuhörer in lautes Gelächter aus, oder es glänzt der Zorn in aller Augen, die Fäuste ballen sich, Flüche fliegen leise von Mund zu Mund. — Höchst selten erzielen unsere berühmtesten Schauspielertruppen eine ähnliche Wirkung wie diese einfachen Dichter, die es noch nicht bis zum „Künstler" gebracht haben.

lichen" Sprachen — Worten, Tönen, Gebärden — steht es dem Dichter aber frei, zur immer vollkommeneren Darstellung des Bildes in seinem Inneren alles heranzuziehen, was ihm die Natur darbietet, und als „Bildner aus natürlichen Stoffen" Architektur, Skulptur, Malerei usw. zu erfinden. Diese Fähigkeit nun, „das innere Bild nach aussen wieder mitzuteilen", bezeichnet Wagner als die „künstlerische", und je vollkommener es dem Dichter gelingt, das von ihm „Gewusste" mitzuteilen, das von ihm „Angeschaute" sinnlich darzustellen, in um so höherem Grade verdient der Dichter die Bezeichnung „Künstler".[1])

Der Wert solcher Unterscheidungen besteht darin, dass sie zu deutlichen Vorstellungen verhelfen. Es handelt sich keineswegs um ästhetisch-theoretische Systeme, sondern um unleugbare Tatsachen, welche den Funktionen des Menschengeistes zugrunde liegen; und sowohl die Aufstellnng des Begriffes des Sehens als eines psychologischen Zustandes, der dem des eigentlichen Dichtens vorangeht (ob im Leben eines Volkes oder eines Individuums, das gilt uns hier gleich), wie auch die Unterscheidung zwischen Dichter und Künstler ist von sehr grossem Nutzen.[2])

Man braucht sich gar keiner besonderen philosophischen Schule zu verdingen, um zuzugeben, dass alle wirklich schöpferisch geniale Kunst aus Anschauung, aus deutlichem Sehen hervorgehen muss. Nur darf man allerdings, wie Wagner warnt, das Sehen nicht mit „Gaffen" verwechseln. „Unter den zwei Arten von Blinden ist der von der Sinneswelt Geblendete der Stockblinde", sagt ein indisches Sprichwort; aus den Werken sämtlicher grossen Dichter erfahren wir, dass das schöpferische „Sehen" nicht an der äusseren Einzelheit beobachtend haftet, sondern bis zum dunkeln Wesen vordringt und dieses nun mit dem Licht aus dem eigenen Inneren beleuchtet. Durch diesen Begriff des „Sehens" lernen wir auch deutlich erkennen, dass aller poetischen, künstlerischen Tätigkeit nicht — wie gewöhn-

---

[1]) „Können muss die Kunst, und vom Können hat sehr entsprechend in unserer Sprache die Kunst auch ihren Namen" (III, 88).

[2]) Man vergleiche Goethe's Gegenüberstellung des Rhapsoden und des Mimen.

lich angenommen wird — das Dichten, wenigstens nicht in dem üblichen, beschränkten Sinne eines „Wortdichters", zugrunde liegt, sondern eine seltene Kraft der Anschauung, sei es das wirklich schöpferische Sehen eines Homer und eines Shakespeare oder das „nachschöpferische" Sehen der meisten Dichter und Künstler. Der Dichter sucht nun diese Gestalten, die sein inneres Auge so klar erblickt, vor die Augen anderer heraufzubeschwören. Dass die verschiedenen Ausdrucksmittel, über die er verfügt — Worte, Töne, Mimik usw. —, in immer bewussterer Weise zur Anwendung kamen, dass ihre Ausdrucksfähigkeit erweitert, die technischen Schwierigkeiten, die ihrem Gebrauche anhaften, systematisch überwunden und auf diesem Wege die Gesetze, die aus ihrem Wesen sich ergeben, entdeckt und festgestellt wurden, das machte das Dichten zu einer Kunst. Man wird also zugeben müssen, dass die Unterscheidung zwischen Dichter und Künstler, wenn auch nicht so scharf wie die zwischen Seher und Dichter, doch recht nützlich ist.

Die Anwendung auf das Drama folgt allsogleich.

Schiller sagt, durch Künstelei seien wir von der Natur abgefallen, durch die Kunst aber würden wir wieder zu ihr zurückkehren. Auf dem Gebiete der Kunst nun ist „Natur" das, was der Seher erblickte. In dem Versuch, es wiederzugeben, spaltete sich die ursprüngliche Absicht wie ein Strahl, der in einem Prisma gebrochen wird. Die einzeln zur Ausbildung gelangenden Künste entfernten sich mehr und mehr von jenem Vorhaben, das Gesicht des verzückten Sehers — nicht bruchstückweise, nicht erstarrt und tot — sondern ganz und lebendig den Menschen vorzuführen. Die vereinzelten Künste gerieten in Künstelei, je mehr sie von dem Dienste jener einzig wahrhaft schöpferischen Kraft sich lossagten, um egoistisch für sich weiterzuleben. Wahrhaftige Kunst wird nun diejenige sein, die wie eine starke Linse alle jene Bruchteile des Lichtes wieder zu einem einzigen Strahle sammelt und uns somit zur „Natur", dem unerschöpflichen Born der Erfindung, zurückführt. Das höchste Kunstwerk ist somit dasjenige, welches sich nicht bloss an die Einbildungskraft, auch nicht bloss an diesen oder jenen Sinn wendet, sondern dasjenige, welches die ursprüngliche Absicht aller Dichtung — aber mit Benutzung der

inzwischen unendlich bereicherten Ausdrucksmittel — wieder aufnimmt und sich als Ziel setzt, das, was der Seher sah, unmittelbar darzustellen. Dieses höchste Kunstwerk ist das *Drama*.

Der „Seher" sah Gestalten, er hörte ihre Stimmen, er folgte ihren wechselnden Schicksalen. Keine einzige Kunstart vermag das, was er erschaute, restlos wiederzugeben. Die Dichtkunst beschreibt es, der Bildner bildet es nach, der Musiker erweckt die entsprechende Stimmung in unserem Herzen. Das Drama aber ist keine Kunstart; das Drama, wie es Wagner vorschwebte, ist auch — das kann man sich gar nicht tief genug eingraben — keine Dichtungsart, sondern es ist „das aus unserem schweigenden Innern zurückgeworfene Spiegelbild der Welt" (X, 142), das Spiegelbild dessen, was der Seher erblickt. Es ist die von Schiller verkündete „Rückkehr zur Natur durch die Kunst". Das Drama ist Kunst *κατ' ἐξοχήν*.

Polemischer Streifzug

Hier muss ich nun ausnahmsweise um die Erlaubnis zu einer kurzen polemischen Abschweifung bitten; es geschieht nur, um volle Klarheit zu schaffen.

Dass Richard Wagner die Daseinsberechtigung der einzelnen Kunstarten nicht geleugnet hat, wie von böswilligem Unverstand immer wieder wahrheitswidrig behauptet wird, das geht aus zahllosen Stellen seiner Schriften hervor. Seinen Ausspruch über die Landschaftsmalerei habe ich schon früher anzuführen Gelegenheit gehabt,[1]) und wer seine Betrachtungen über die italienischen Maler der Blütezeit (in *Religion und Kunst*) und über jede einzelne Kunst (im *Kunstwerk der Zukunft*), wer seine tiefe Auffassung der Architektur kennt;[2]) wer jenen unvergleichlich meisterhaften Überblick über die gesamte Weltliteratur gelesen, der den zweiten Teil von *Oper und Drama* schmückt; namentlich aber wer sich den Schatz von Urteilen über die Musik und ihre Meister zu eigen gemacht hat, der in Wagner's *Gesammelten Schriften* aufgespeichert liegt: der wird es nicht begreifen können, dass Missverständnis und Unver-

[1]) S. 221.

[2]) „Dieser jetzt so aus der Acht gelassene Architekt ist der eigentliche Dichter der bildenden Kunst, mit dem sich Skulptor und Maler so zu berühren haben, wie Musiker und Darsteller mit dem wirklichen Dichter" (V, 21)

ständnis ein so hartnäckiges Leben führen. Schon im Jahre 1850 beklagt sich Wagner bitter über diese gänzliche Entstellung seiner Lehre; eine Zeitung schrieb nämlich schon damals: „Wagner scheint den Untergang der Bildhauerkunst proklamieren zu wollen", und der Meister sagt dazu: „Da lässt man denn die Hände sinken und überzeugt sich, dass alles Gerede und Geschreibe hierüber eitel und unnütz ist" (U. 47). Den Untergang der einzelnen Kunstarten proklamieren, das hiesse einfach Blödsinn reden. Wagner schreibt im Gegenteil: „In dem von der Musik verklärten Drama wird aber einst das Volk sich und jede Kunst veredelt und verschönert wiederfinden" (I, VIII).[1]) Im Drama selbst soll allerdings keine einzelne Kunst als „Kunstart" auftreten; die verschiedenfarbigen, verschieden gebrochenen Strahlen sind hier wieder zu dem ursprünglichen, reinen, weissen Sonnenlicht gesammelt. Aber an dieser Quelle aller wahren Inspiration wird auch jede einzelne Kunst für sich unversiegbares Leben und frische Kraft schöpfen.

Zugleich ist aber gegen Wagner ein anderer, jenem ersten widersprechender Vorwurf erhoben worden und wird noch heute erhoben: er habe „die Mischung der Kunstarten", ein „wüstes Durcheinander" gelehrt. In *Oper und Drama* hat aber Wagner unter Bezugnahme auf Lessing deutlich ausgeführt: „Reinheit der Kunstart wird daher das erste Erfordernis für ihre Verständlichkeit, wogegen Mischung der Kunstarten diese Verständlichkeit nur trüben kann". Diese Einschränkung gilt aber natürlich nur für die isolierten, einzelnen Kunstarten. „Eine solche künstliche Kunst erreicht irgendwelche Wirkung allerdings nur durch genaueste Beobachtung von Grenzen und Schranken, weil sie sorgsam darauf bedacht sein muss, durch vorsichtiges Verfahren die unbegrenzte Einbildungskraft, die statt ihrer die eigentliche Darstellerin zu sein hat, vor jeder ausschweifenden Verwirrung zu bewahren" (IV, 6). Wer aber diese Schranken gegen das Drama geltend machen will, der

[1]) Vom rezitierten Drama im besonderen sagt er: „Offenbar gibt es also eine Seite der Welt, welche uns auf das ernstlichste angeht, und deren schreckenvolle Belehrungen uns einzig auf einem Gebiete der Betrachtung verständlich werden, auf welchem die Musik sich schweigend zu verhalten hat usw." (IV, 184).

begreift nicht „den ungeheueren Unterschied zwischen diesen Künsten und der eigentlich wirklichen Kunst“. Hier gilt das prophetische Wort Herder's: „Wozu den Künstler ohne Handlung die Not trieb, warum sollte sich das der Künstler mit Handlung aufdringen lassen, wenn er von dieser Not nichts weiss?“ (*Kritische Wälder,* XI.) Der „Künstler mit Handlung“ nun, der von jener Not nichts weiss, das ist eben der Dramatiker, der, durch „wirkliche Darstellung, an die Universalität der Kunstempfänglichkeit des Menschen sich kundgibt, durch Mitteilung an seinen vollkommenen sinnlichen Organismus“.

Dieser Einwand entfällt also ebenfalls.

Das Drama

Das Wesentliche ist folglich zu verstehen, dass Wagner unter Drama keinen Literaturzweig begreift, ebensowenig aber eine „Vereinigung verschiedener Kunstarten“, sondern — ich wiederhole es — *Kunst κατ' ἐξοχήν,* das heisst also die Vollendung jener Dichtkunst, deren einfaches, erhabenes Ziel es ist, die Vision des Sehers darzustellen.

Gestalten schaffen, das ist die Aufgabe des Dramas. Der „eigentliche Dichter“ ist, wie Wagner sagt, „der Erfinder und Gestalter“.

Wie entwöhnt wir sind, das Drama von diesem einzig echt künstlerischen Standpunkt aus zu betrachten, wie geläufig es uns ist, in ihm nur ein literarisches Erzeugnis zu sehen, beweist ja nichts schlagender als das Schicksal von Wagner's Werken. Noch immer vernehmen wir die skeptische Frage: „Ja, kann man Wagner eigentlich einen grossen Dichter nennen?“ Und die Herren Philologen und Ästhetiker antworten in der Mehrzahl mit einem entschiedenen „Nein!“ Man kann also solche Gestalten wie den Fliegenden Holländer und Senta, wie Tannhäuser und Elsa von Brabant in seiner Jugend schaffen, im reifen Alter eine Isolde, einen Wotan, eine Brünnhilde, einen Hans Sachs, einen Parsifal — Gestalten, die von nun an auf alle Zeiten dem lebendigen Bewusstsein der ganzen Menschheit ebenso innig und unentreissbar angehören wie ein Achilleus, ein Ödipus, ein Hamlet und ein Faust — und die Frage erscheint dennoch zulässig, ob ein Mann, der solches schuf, ein gewaltiger Dichter war! Der Grieche hätte diese Fragestellung überhaupt nicht begriffen; es naht eine Zukunft, wo man sie ebensowenig

verstehen wird; wir aber stellen uns durch sie das jämmerlichste Armutszeugnis aus. Wir begreifen, wie Wagner im Laufe der Jahre zu der Ansicht kommen musste, „es handle sich um eine Neugeburt der Kunst selbst, die wir jetzt nur als einen Schatten der eigentlichen Kunst kennen, welche dem wirklichen Leben völlig abhanden gekommen und dort nur noch in dürftigen, populären Überresten aufzufinden ist" (I, VII).

Diese ersehnte Neugeburt kann nur dadurch glücken, dass wir an die Quelle aller Kunst und aller Kunstarten zurückkehren, an das mit Hilfe aller Sinne und Anwendung aller Fertigkeiten lebendig gestaltende Drama. Dieses Drama, wie Wagner es auffasst, verhält sich zur epischen und lyrischen Dichtung, zum rezitierten Drama und zu allen einzelnen Künsten genau so wie der „Seher" zum Dichter und zum Künstler. Dieses Drama ist das Ursprüngliche, das Zugrundeliegende, das Unermessliche, Unbegrenzte, ewig Neue, die Quelle, aus der alle Inspiration fliesst, die Wurzel, aus der alle Kraft ihre Nahrung zieht.

Das ist die Kunst, von der Wagner sagte: hätten wir sie, „so würden alle übrigen Künste in dieser enthalten sein, von ihr ihre Wirksamkeit erst angewiesen bekommen" (V, 8). Sie ist — höchste Kunst.

Das reinmenschliche Drama

Nun müssen wir aber eine sehr wichtige Bestimmung hinzunehmen. Um diesen klaren, aber noch nicht deutlich abgegrenzten Begriff einer höchsten Kunst — des Dramas — müssen wir einen Kreis ziehen, der ihn selber, wie wir später einsehen werden, in nichts beschränkt, der aber alles, was ihm nicht angehört, streng ausschliesst. Unter einer Bedingung nur kann jenes „höchste gemeinsame Kunstwerk" die Mitwirkung „jeder Kunstart in ihrer höchsten Fülle" erzielen: sein Inhalt muss ein reinmenschlicher sein. Das reinmenschliche Drama ist folglich das vollkommenste Drama.

Das „Reinmenschliche" ist „das, was das Wesen der menschlichen Gattung als solcher ausmacht", es ist „das von aller Konvention, von allem Historisch-Formellen Losgelöste", es ist das, woraus „alles Partikularistische, Zufällige entnommen" wurde (IV, 111, 127, 388). Eine „reinmenschliche Handlung" ist eine, aus deren Motiven alles Kleinliche und Unbestimmte

ausgeschieden, aus deren Inhalt alles von aussen her Entstehende, pragmatisch Historische, Staatliche und dogmatisch Religiöse hinweggenommen ist (vgl. IV, 149). Ein historisches Drama z. B. ist also kein „reinmenschliches" Drama; ebensowenig gebührt diese Bezeichnung einem Bühnenstück, dessen Angelpunkt von einem konventionellen Ehrbegriff gebildet wird. Hiermit wird ja keine „absolute Kritik" gegen Dichter wie Shakespeare und Calderon ausgesprochen, die von niemandem glühender als von Wagner bewundert wurden; festgestellt wird aber, dass „ein Inhalt, der einzig dem Verstande fasslich ist, einzig auch nur der Wortsprache mitteilbar bleibt" und dass nur eine dichterische Absicht, die „vollständig aus dem Verstande an das Gefühl mitgeteilt werden kann", die Mitwirkung jenes von Shakespeare selbst als so übermächtig anerkannten Korrelats der Wortsprache — der Tonsprache — gestattet und erheischt. Das Reinmenschliche ist aber das Höchste, das Allgemeinwahre, und „wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muss eben auch der ganze, vollkommene Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch — keiner aber für sich allein" (III, 81).

Diesen Hinweis auf das „Reinmenschliche" als auf das Einzige, was in dem höchsten dramatischen Kunstwerk ausgesprochen werden darf und kann, halte ich für eine der grössten Taten Wagner's; vielleicht ist es die grösste. Denn mit dieser klaren Erkenntnis ist die ganze Lehre des neuen Dramas gegeben, einer Kunst, in der nach Wagner's Versicherung „ewig neu zu erfinden sein wird". Zwar hat man bei Aristoteles jetzt nachträglich die nämliche Lehre entdecken wollen, und Wagner knüpft selber direkt an Äschylos und Sophokles an, deren „reinmenschliche Kunst das schönste Ergebnis hellenischer Geschichte sei" (*Kunst und Klima,* III, 256); wir Modernen hatten aber jedenfalls das Wissen von diesem Gesetz der notwendigen Beschränkung auf das Reinmenschliche (sobald wir uns das höchste Kunstwerk zum Ziele setzen wollen) gründlich verloren.

Historischer Rückblick

Es ist rührend, z. B. Schiller klagen zu hören, wie er sich aus den historischen Stoffen heraussehne nach einem „bloss

leidenschaftlichen und menschlichen Stoff" (Bf. an Goethe vom 19. März 1799); es ist erbaulich, von Goethe zu vernehmen, „der Begriff hebe alles Anschauen und somit die Poesie selbst auf" (was ja Wagner's beständige Forderung der vollkommenen Mitteilung an die Sinne, welche nur in einem reinmenschlichen Kunstwerk möglich ist, unabweislich impliziert). Auf der anderen Seite verdienen die redlichen Bestrebungen der Musiker, unmittelbar an die griechische Tragödie anzuknüpfen, die im Laufe zweier Jahrhunderte (1600—1800) von den schüchternen Versuchen eines Peri und eines Monteverde bis zu den Grosstaten eines Gluck führten, die allergrösste Beachtung. Zwar erreichten diese Bestrebungen nie das Ziel; das war nicht möglich; jene Künstler gossen ja den neuen Wein in alte Schläuche und suchten moderne Musik mit antiker Poesie zu vermählen. Das wirkliche Interesse dieser musikalischen Richtung liegt vielmehr darin, dass sie einem immer mächtiger werdenden Drängen und Sehnen der grössten Dichter entgegenkam. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nämlich beobachten wir in Deutschland den bedeutsamen Vorgang, dass Wortdichter und Tondichter sich immer näher treten, beide von der gleichen Sehnsucht nach einem höheren Kunstwerk erfüllt, aber ohne dass es ihnen gelänge, den Schlüssel zu diesem neuen Reich, das magische Wort, vor dem seine Tore weit auffliegen würden, zu finden. Die bedeutendsten Musiker empfanden, dass ihre Kunst das Höchste nicht schaffen könnte, wenn nicht eine poetische Idee (nicht notwendigerweise Worte!) ihren Eingebungen zugrunde läge; Gluck z. B. schreibt: „Selbst der grösste Komponist kann nichts als mittelmässige Musik hervorbringen, wenn nicht der Dichter in ihm Begeisterung erweckt hat" (1773 im Mercure de France). Schiller andrerseits empfindet, „das Drama neige zur Musik"; er erzählt, wie seine eigenen poetischen Ideen „aus einer gewissen musikalischen Gemütsstimmung" hervorgingen; er sagt: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte" (Bf. an Goethe vom 29. Dezember 1797); seine *Jungfrau von Orleans* konzipiert er unter dem unmittelbaren Eindruck eines Werkes von Gluck, und in seiner *Braut von Messina* schafft er das Gegenstück zu Beethoven's Sym-

phonie mit Chören. Goethe träumt von dem Zusammenwirken von „Poesie, Malerei, Gesang, Musik, Schauspielkunst“ und meint: „Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen“ (Eckermann, 22. März 1825). Inzwischen waren auch die weniger schöpferisch und mehr kritisch angelegten Köpfe unter den Grossen Deutschlands (und Frankreichs) der Lösung des Problems mehr als einmal sehr nahe gekommen. Lessing z. B. gelangt zu der tiefen Einsicht: „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Wenn man jetzt noch daran denkt, macht man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen, und weiss nichts mehr von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen“ *(Fragmente zum Laokoon,* IX). Und Herder, der gleichfalls einem Kunstwerk entgegensieht, „in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration Eins sind“ (also auch er ist der Meinung, dass die organische Einheit vielfältiger Künste nicht ein „wüstes Durcheinander“ sei!) — Herder weist sogar ausdrücklich auf die „rein menschlichen Empfindungen“ als auf das Gebiet hin, wo diese „gemeinschaftliche Wirkung“ einzig stattfinden könne![1]) Übrigens ist hier, bei dieser frühen Erwähnung des Reinmenschlichen, noch einmal auf Schiller zu verweisen, welcher wünscht, „dass die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge und innerhalb derselben desto wirksamer würde“ (a. a. O.). Enger und bedeutungsvoller, das ist, was Wagner in dem zweiten und dritten Teil seines *Oper und Drama* als das Grundgesetz für den Stoff im reinmenschlichen Drama ausführt!

Auf die historische Bedeutung der grossen Entdeckung Wagner's komme ich noch zurück. Der Leser sieht aber schon

[1]) (Nachtrag. — Herder war mir damals nicht genau genug bekannt. Mehr als jeder andere hat er das Wesen des zu erstrebenden Worttondramas genau und tief erfasst. Ich verweise für das Nähere auf meinen Vortrag über *Rich. Wagner in seinem Verhältnis zu den Klassikern der deutschen Wort- und Tonkunst,* erschienen in den *Bayreuther Blättern,* 1896.)

aus diesen spärlichen Angaben, dass lange vor Wagner's Geburt eine neue Gestaltung des Dramas von Deutschlands bedeutendsten Dichtern — Dichtern in Worten und in Tönen — erwartet und ersehnt wurde, dass schon damals das Problem einer organischen, nicht willkürlichen Verbindung zwischen Wort und Ton als die Hauptschwierigkeit hierbei empfunden wurde, dass es aber bereits hellblickende Köpfe gab, welche klar erkannten, dieses Problem sei kein technisches, sondern betreffe lediglich den Stoff.

Richard Wagner löste das Rätsel: „Der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat, ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche" (IV, 380).

Das Verhältnis zwischen Drama und Musik

Dieses erste und einzige Gesetz des vollkommensten Dramas konnte wohl auch nur von einem Tondichter klar erkannt werden. Denn von allen menschlichen Künsten ist die Musik die einzige, die ausschliesslich „reinmenschlich" ist, d. h. niemals ein Spezielles, Zufälliges, Individuelles, sondern immer nur das allen Gemeinsame zum Ausdruck bringen kann. In einer seiner Jugendschriften schreibt Wagner: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst" (I, 183). Die Tonsprache ist es zunächst also, welche diese conditio sine qua non der Beschränkung auf das Reinmenschliche stellt. Und meint Lessing mit Recht, die Natur habe Poesie und Musik zu einer und eben der selben Kunst bestimmt, so wissen wir jetzt: diese höchste Kunst gilt einzig dem Höchsten im Menschen; sie ist organisch unfähig, der Schilderung von Konventionellem, Historischem, Zufälligem zu dienen; jeder derartige Versuch muss notwendigerweise misslingen.

Das Verhältnis zwischen Musik und Drama ist aber weit davon entfernt, nur ein einschränkendes zu sein. Denn innerhalb dieser Schranken ist die Ausdrucksfähigkeit der Musik unbegrenzt. Und ausserdem ist die Musik gerade dem Drama — dem reinmenschlichen Drama — so innig nahe verwandt wie keine andere Kunst. Das Bühnenbild und die Musik sind Auge und Ohr jenes schöpferischen Sehers!

Es ist nicht meine Absicht, hier auf die Metaphysik der Musik einzugehen. Wagner hat sich die Auffassung Schopenhauer's angeeignet und sie in seiner Schrift *Beethoven* zu einer unvergleichlich tiefen Philosophie der Musik ausgeführt. Seine Lehre vom Wort-Tondrama hat er aber aufgestellt, schon lange ehe er Schopenhauer's Schriften kannte. Es ist also durchaus nicht nötig, eine Solidarität zwischen Wagner's ganz unanfechtbarer künstlerischer Erkenntnis, die Gemeingut für alle werden soll, und Schopenhauer's Metaphysik „for the happy Few" zu postulieren.

Worauf es zunächst ankommt, um das Verhältnis zwischen Musik und Drama klar zu erfassen, ist die Feststellung der einen Tatsache, dass die Musik von allen anderen Einzelkünsten abgesondert dasteht, dass sie durch die Unbegreiflichkeit ihrer Wirkungen (für den logischen Verstand) einer „dem Menschen wahrnehmbaren, nicht aber begreiflichen Naturmacht" gleicht *(Kunstwerk der Zukunft,* III, 105). Das hatte aber schon vor 2300 Jahren der durchdringende Verstand des Stagiriten zum mindesten geahnt, indem er der Musik eine ganz unvergleichliche „ethische Wirkung" nachrühmt und indem er ihr allein die Macht zuerkennt, den inneren Menschen darzustellen![1]) Ähnlich in bezug auf abgeklärte Objektivität ist Goethe's Urteil: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müsste; sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt." Mit diesen Worten wird gleichfalls eine Sonderstellung der Musik klar ausgesprochen. Viel klarer noch sahen aber diejenigen unter den deutschen Dichtern, die durch ihre Anlagen ohnehin der Tonkunst näher standen. Heinrich von Kleist sprach das merkwürdige Wort: „Ich betrachte die Musik als die Wurzel aller übrigen Künste", und E. T. A. Hoffmann — dieser zugunsten minderer Talente schmählich zurückgesetzte Wort-Tondichter, nicht einer der kräftigsten, wohl aber einer der feinsten und erstaunlichst-begabten Köpfe, die Deutschland jemals hervorgebracht hat — sagt: „Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit

[1]) Vgl. Zeller, *Die Philosophie der Griechen,* II, 2, S. 735 u. 771.

der äusseren Sinnenwelt". Gerade diese gesonderte Stellung der Musik hat nun Wagner sehr schön und präzis also bezeichnet: „Die Musik verhält sich in Wahrheit zum Komplex aller anderen Künste wie die Religion zur Kirche" (IX, 92); darum konnte sie Kleist „die Wurzel aller Künste" nennen. Was aber Hoffmann mit dem „unbekannten Reich" andeutet, welches „nichts gemein hat mit der äusseren Sinnenwelt", das bringt uns Wagner ebenfalls ganz fasslich nahe und berichtigt zugleich das Einseitige daran, indem er den Musiker mit dem Seher vergleicht! (Vgl. IX, 112). Auch der Seher schaut nicht nach aussen, sondern nach innen; er erblickt wohl die Welt, nicht aber das Einzelne, Sinnfällige, sondern das Reinmenschliche, Wahrhaftige. Der Seher ist aber — das stellen wir fest — der eigentliche Schöpfer von Gestalten, der Vater des Dramas. Mit einem Male wird uns somit eine neue Verwandtschaft zwischen Musik und Drama aufgedeckt!

Sollte denn wirklich der Musik gleichfalls eine gestaltende Kraft innewohnen? Ohne Zweifel. Der ursprüngliche Dichter dichtete nicht ohne Musik; wir können sogar ohne Bedenken annehmen, dass die Musik bei ihm das Ursprüngliche und zugleich das Bindende, das die Einheit Bewerkstelligende war (denn, wie Goethe sagt, „Musik ist ganz Form und ganz Gehalt"). Und überfliegen wir den Strom der Zeiten seit jenem ersten dramatischen Dichter bis zu unserem grossen Schiller, so sehen wir, dass bei diesem die Gestalten aus einer musikalischen Gemütsstimmung emporstiegen, und wir hören ihn feierlich fordern: „Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muss Gestalt werden".

Nichts kann wohl belehrender und überzeugender wirken als dieser Hinweis auf Schiller. Denn noch immer grassieren unter uns jene Ästhetiker, die mit dem Philosophen Herbart die Meinung vertreten, „das wahre Wesen der Musik beruhe auf den Regeln des einfachen und doppelten Kontrapunktes", und die infolgedessen dieser Kunst jede höhere Bedeutung absprechen. Hiergegen erfahren wir nun als Erlebnis eines der grössten Dramatiker, dass seine Gestalten aus der Musik hervorwuchsen, und wir hören ihn mit der Zuversicht des Genies behaupten: die Musik muss Gestalt werden. Gerade dieses Bewusstsein: die Musik ist nicht Gestalt, sie muss aber

Gestalt werden — erfüllte Wagner von früher Jugend an. Er entdeckte nun, was Schiller noch nicht wusste: die Musik ist ein weiblicher Organismus, aus sich selbst kann sie nicht gestalten, sondern der dichterische Seher muss sie befruchten: einzig im Drama kann die Musik Gestalt werden. Und da die Musik nur einem reinmenschlichen Drama als organischer Bestandteil angehören kann, so liess sich mit noch grösserer Bestimmtheit sagen: einzig im reinmenschlichen Drama kann die Musik Gestalt werden.

Das war schon eine sehr wichtige Erkenntnis. Ihren ganzen Wert erhielt sie aber erst durch die weitere, ergänzende Einsicht: das reinmenschliche Drama kann nur durch die Mitwirkung der Musik vollkommen gestalten.

Über dieses Verhältnis zwischen Musik und Drama sagt Wagner: „Zum Schauspiel verhält sich nun die Musik in einer durchaus fehlerhaften Stellung, wenn sie jetzt nur als ein Teil jenes Ganzen gedacht wird; als solcher ist sie durchaus überflüssig und störend, weshalb sie auch vom strengen Schauspiel endlich gänzlich ausgeschieden worden ist. Hingegen ist sie in Wahrheit ‚der Teil, der anfangs alles war'; und ihre alte Würde als Mutterschoss auch des Dramas wieder einzunehmen, dazu fühlt sie eben jetzt sich berufen. In dieser Würde hat sie sich aber weder vor, noch hinter das Drama zu stellen: sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie euch: denn was sie ist, das könnt ihr stets nur ahnen; und deshalb eröffnet sie euren Blicken sich durch das szenische Gleichnis, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt" (IX, 362). Und an anderer Stelle führt Wagner noch näher aus: „Wie das Drama die menschlichen Charaktere nicht schildert, sondern diese unmittelbar sich selbst darstellen lässt, so gibt uns eine Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-sich. Die Bewegung, Gestaltung und Veränderung dieser Motive sind analogisch nicht nur einzig dem Drama verwandt, sondern das die Idee darstellende Drama kann in Wahrheit einzig nur durch jene so sich bewegenden, gestaltenden und sich verändernden Motive der Musik vollkommen klar verstanden werden" (IX, 128).

Das sich gegenseitig bedingende, d. h. das „organische" Verhältnis zwischen Musik und Drama ist hiermit klar dargelegt. Zu einer vollen Erkenntnis gehört aber auch, dass man den grossen Unterschied zwischen beiden gewahr wird.

Das Drama ruft jede künstlerische Fähigkeit herbei und macht sich jede ohne weiteres dienstbar; es ist ja selbst ursprünglich nur „ein Bild im schweigenden Innern", und alles — Worte, Gebärden, Mimik, Plastik — alles kann und muss dazu beitragen, jenes Bild sichtbar zu machen; den tiefsten, unaussprechlichen, „reinmenschlichen" Gehalt teilt es aber dem Ohr mit durch die allgewaltige Tonsprache. In diesem Vorgang des „Gestaltwerdens" gibt es eine unendliche Reihe von Stufen, und selbst auf der alleruntersten Stufe, selbst in der blossen Erzählung oder in dem blossen regungslosen, schweigenden Bilde ist das Dargebotene schon Gestalt. Die Musik dagegen ist ohne jenes Bild verwaist; ohne das Drama kann sie nicht gestalten. „Eine Musik, die sich nicht auf einen auszudrückenden Gegenstand beziehen, sondern ihn selbst erfüllen, d. h. dieser Gegenstand zugleich sein will, ist im Grunde gar keine Musik mehr, sondern ein von Musik und Dichtkunst phantastisch abstrahiertes Unding . . . . . Alle Absicht, sich selbst dramatisch und charakteristisch geben zu wollen, konnte die Musik nur in ihrem wirklichen Wesen entstellen . . . . . die Musik ist unfähig, selbst wirklich Drama zu werden . . . . . es ist eine ganz unnatürliche Aufgabe des Musikers, im Drama Absicht und Ausdruck zugleich geben zu sollen . . . . . aller musikalischer Organismus ist seiner Natur nach ein weiblicher, nur gebärender, nicht aber zeugender . . . . . usw."[1]) So und ähnlich äussert sich Wagner an hundert Stellen. Aber nicht bloss kann die Musik allein nie Drama werden; auch jeder andere Versuch, für das Auge und die Phantasie zu gestalten, bleibt ihr „ungelungen". „Wenn der Musiker zu malen versucht, so bringt er weder Musik noch ein Gemälde zustande", urteilt Wagner (IV, 7), und von der Programmusik sagt er: „Nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum mehr anregt als beschwichtigt, kann die Bedeutung der Symphonie ausdrücken,

[1]) III, 301, 319, 324, 335, 387.

sondern nur die szenisch ausgeführte, dramatische Aktion selbst" (VII, 171). Dass die Musik in den Werken des gewaltigsten Dichters in Tönen, Beethoven, nun doch zum Drama wurde, d. h. dass die grossen Werke dieses Meisters gar nicht begriffen werden können, wenn man nicht einsieht, dass er wesentlich ein dramatischer Dichter war, das hat keiner so eindringlich hervorgehoben wie Wagner, den Kern der Sache aber trifft er, wenn er an zwei Stellen ihn „den notwendig irrenden Künstler" nennt. Durch Beethoven's „urkräftigen Irrtum" wurde nun Richard Wagner das tiefste Wesen der Musik offenbar. Denn nicht durch Gluck, sondern durch Beethoven ist der Weg zum reinmenschlichen Wort-Tondrama gebahnt worden.

Für das richtige Verständnis der Stellung der Musik im Drama ist die Kenntnis dieser geschichtlichen Tatsache von grosser Wichtigkeit.

Wir sahen, die Musik steht als vereinzelte Kunst verwaist da: sie kann nicht malen, sie kann nicht beschreiben, sie kann nicht gestalten, und der sogenannte „absolute Musiker" irrt umher auf dem „unabsehbaren, grauen Nebelfeld reiner, absoluter Erfindung" (III, 338). Es war aber ebenfalls ein Irrtum zu vermeinen, Worte, Gedanken, Verse könnten die Musik bestimmen. „Nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethe's oder Schiller's, können die Musik bestimmen; das vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehöre" (IX, 135). Gluck's erfolgreiche Bestrebungen, den Ton dem Worte möglichst anzupassen, so rühmenswert sie auch sein mögen, gehen folglich der Sache durchaus nicht auf den Grund,[1]) während gerade „durch den urkräftigen Irrtum Beethoven's das unerschöpfliche Vermögen der Musik uns erschlossen wurde. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Notwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegrenzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur

[1]) Hierüber Näheres auf der folgenden Seite.

Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur Das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes" (III, 343).

Nur im Drama aber vermag die Musik Gestalt zu werden und zugleich ganz und allein Ausdruck zu bleiben.

Jetzt versteht man, was Wagner meint, wenn er sagt, im neuen Drama würden sich Shakespeare's Gestalten und Beethoven's Melodien „zu einem und demselben Wesen durchdringen" (IX, 133). Übrigens hat auch hier Wagner mit gewohntem Glück eine Formel gefunden, durch welche das Verhältnis von Musik und Drama äusserst prägnant und zugleich erschöpfend charakterisiert wird; von seinen eigenen Bühnenwerken sagt er nämlich, er hätte sie gern als „ersichtlich gewordene Taten der Musik" bezeichnet (*Über die Benennung „Musikdrama"* IX, 364).

Das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Tonkunst

Nachdem wir hiermit das Verhältnis zwischen Drama und Musik im allgemeinen betrachtet haben, müssen wir die Stellung der Musik innerhalb dieses Dramas und ihr Verhältnis den anderen Ausdrucksmitteln gegenüber etwas genauer untersuchen.

Es ist wohl klar, dass die Berührung von Wort und Ton, also das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Musik hier das *punctum saliens* bilden wird. Das Bild als solches, das, was auf der Bühne unseren Augen vorgeführt wird, ist, wie Wagner sagt, ein Gegenbild der Musik. Die reichste Musik verhält sich zur reichsten dramatischen Aktion analog wie die primitive Tanzweise zum einfachen Tanze, der auch bereits eine Aktion ausdrückt: es sind zwei sich gegenseitig ergänzende Kundgebungen des „Sinnenmenschen" an die Sinne. „Die Sinne, denen der Mensch sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äussere, dem Ohre der innere Mensch dar" (III, 78). Mit dem Wort tritt dagegen ein neues Element hinzu, ein unsinnliches: der Gedanke.

Wie soll nun die unmittelbarste, unbedingteste Äusserung des Menschen, die Musik, mit der vermittelten, bedingten Welt des Gedankens jene „Ehe" eingehen, die schon Milton ersehnte? Dieser grosse Dichter meinte, die Musik könne sich „unsterblichen Versen vermählen". Wagner glaubt nicht, dass dies möglich sei. „Durch die Erfahrung, dass eine Musik nichts

von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch verschiedenartige Texte untergelegt werden", sagt er, „erhellt sich andrerseits nun das Verhältnis der Musik zur Dichtkunst als ein durchaus illusorisches: denn es betätigt sich, dass, wenn zu einer Musik gesungen wird, nicht der poetische Gedanke, den man namentlich bei Chorgesängen nicht einmal verständlich artikuliert vernimmt, sondern höchstens das von ihm aufgefasst wird, was er im Musiker als Musik und zu Musik anregte" (IX, 125). Dieser Ausspruch Wagner's, das Verhältnis der Musik zur Dichtkunst sei ein „durchaus illusorisches", wird im ersten Augenblick bei manchen Lesern Staunen erregen: in so schreiendem Widerspruch steht er zu Gluck's Maxime: „die Bestimmung der Musik ist, die Dichtung zu unterstützen". Gerade hierdurch wird aber auch der Kernpunkt der ganzen Frage freigelegt, und es erhellt, dass Wagner's Auffassung des Dramas von der Gluck's (sowie seiner Vorgänger und Nachfolger), mit der sie fast immer zusammengestellt wird, in toto abweicht. Wagner sagt ausdrücklich: „Eine Vereinigung der Musik und der Dichtkunst muss daher stets zu einer Geringstellung der letzteren ausschlagen" (IX, 126); er ist also von jener Meinung weit entfernt, die Musik müsse die Dichtkunst „unterstützen"; nach seiner Überzeugung kann sie das gar nicht.

Hier erkennt man, wie tief Deutschlands scharfsinnigster Dichter-Kritiker, Lessing, geschaut hatte, als er — in den oben zitierten Worten — sagte, die Natur scheine die Poesie und Musik nicht zur Verbindung, sondern zu einer und eben der selben Kunst bestimmt zu haben — nicht solle die eine der anderen als Hilfskunst dienen, sondern beide müssten vielmehr eine gemeinschaftliche Wirkung hervorbringen. Das ist genau der Standpunkt Richard Wagner's. Der absoluten Tonsprache steht eine „absolute Verstandessprache" gegenüber (IV, 123). Zwischen diesen beiden ist eine irgend erspriessliche Verbindung unmöglich. Die absolute Musik bedient sich eines Textes „lediglich als Materials für den Stimmgesang" (IX, 125). Der Verstand, der so dichtet, dass seine Dichtung in der Sprache des Verstandes vollständig mitzuteilen ist, bedarf der Musik nicht; im Gegenteil, „ganz in dem Grade, als das Dichten aus einer Tätigkeit des Gefühles zu einer Angelegenheit des Verstandes wurde, löste sich der in der Lyrik vereinigte ur-

sprüngliche und schöpferische Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache auf; die Wortsprache war das Kind, das Vater und Mutter verliess, um in der weiten Welt sich allein fortzuhelfen" (IV, 120). Da aber ist das Wort gefallen, das uns auch jetzt Klarheit bringt; der ursprüngliche Bund war eben keine „Verbindung", keine „Vereinigung", sondern er war ein „schöpferischer" Bund. Nur dann wird das Verhältnis der Dichtkunst zur Musik kein illusorisches sein, wenn keine Spur eines Versuches vorliegt, die absolute Verstandessprache und die absolute Tonsprache zu einer unmöglichen Ehe zu zwingen, sondern wenn beide — Wort und Ton — spontan aus einer einzigen höheren Absicht entspringen: diese schöpferische Absicht aber ist das Drama. Sobald Wortdichter und Tondichter sich auf dem Gebiete des reinmenschlichen Dramas begegnen, wo das Bild auf der Bühne, die dramatische Aktion (jene „realste aller Kunstarten"), ihnen als Verbindungsglied, als gebietendes, gestaltendes Traumgesicht des Poeten die Gesetze ihrer Tätigkeit vorschreibt, da entsteht zwischen ihnen ein „schöpferischer Bund", und der „tonvermählte Dichter" verfügt dann über Ausdrucksmittel, wie sie früher ihm nie zu Gebote standen — auch im griechischen Drama nicht, da dort die technische Entwickelung der Tonkunst mit der der Dichtkunst nicht entfernt Schritt gehalten hatte, so dass der Dichter gezwungen war zu schildern und zu deuten, wo er jetzt durch die Musik sich unmittelbar ausdrücken kann. Das Verhältnis des Wortdichters zum Tondichter vergleicht Wagner am liebsten mit dem des Mannes zum Weib: der Wortdichter befruchtet, der Tondichter gebiert. „Der Wortdichter drängt unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammen; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat" (IV, 174).

Das ist die Sache in ihren allgemeinsten Umrissen.

Des näheren wäre zu erinnern, dass aus Rücksicht auf den Tondichter das Individualisieren hier seitens des Wortdichters nicht durch die Betonung von Zufälligkeiten und Idiosynkrasien geschehen kann (wie dies so häufig im gesprochenen Drama der Fall ist), sondern im Gegenteil auf dem

Wege jenes „künstlerischen Erkennens“ erfolgen muss, von dem in der ersten Hälfte dieses Abschnittes die Rede war und bei dem (wie Schopenhauer sagt) die „blossen Relationen“ nach und nach fallen gelassen werden und das „selbsteigene Wesen“ hervortritt. Dadurch erhält auch das Individuum in den Werken dieser Gattung immer eine höhere, über den Einzelnen hinausreichende symbolische Bedeutung.

Schon Rousseau hatte für das Wort-Tondrama die Regel aufgestellt: „nur wenige und einfache Ideen“. Hier herrscht überhaupt das grosse Gesetz der Vereinfachung; sein verantwortlicher Vollstrecker ist gerade der Wort-Dichter. Er vereinfacht durch jenes schon erwähnte „Zusammendrängen aller Momente auf einen Punkt“; er vereinfacht durch Entfernen alles Konventionellen, Historischen, Zufälligen; er vereinfacht durch Zurückführen der Charaktere auf ihre ursprünglichen, wahren Linien. Er vereinfacht aber auch im einzelnen, namentlich in der Handhabung der Sprache. Er hat „die übermässige Zahl von, der komplizierten Literaturphrase eigentümlichen, vermittelnden und verdeutlichenden Nebenwörtern zu verringern“; er hat überhaupt aus der Wortphrase „alles das auszuscheiden, was sie für das Gefühl eindruckslos und zum blossen Organ des Verstandes macht“; dadurch drängt er „ihren Inhalt zu einem rein menschlichen, dem Gefühl fassbaren“ zusammen (IV, 152, 159). Das ist der tiefe Sinn jenes so viel zitierten und schmählich missdeuteten Satzes Wagner's: „In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten dadurch zu ermessen, was er verschweigt“. Dieser schweigende Dichter ruft aber dem Musiker zu: „Spanne deine Melodie kühn aus, dass sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergiesst: in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich alles sagen, weil ich dich an der Hand führe!“ (VII, 172).

„Der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt“, der Musiker, dem der Dichter andrerseits „in der Wortversmelodie gerade das zugeführt hat, was er (der Musiker) nicht aussprechen kann“ (IV, 217). Wiederum muss ich den vorverkündenden Seher des neuen Dramas, E. T. A. Hoffmann, anführen: „Das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, dass sie gerade da, wo die arme

Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel eröffnet". Ähnlich sagt Wagner in *Oper und Drama:* „Die Tonsprache spricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist, und von unserem verstandesmenschlichen Standpunkte aus angesehen also schlechthin das Unaussprechliche" (IV, 218). Die Musik lehrt uns also „eine neue Sprache, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmissverständlichster Bestimmtheit aussprechen kann" (X, 320). Ausgebildet, geübt zur vollkommenen Beherrschung ihrer eigenen Mittel wurde diese Sprache durch die Meister der absoluten Musik, namentlich durch die grossen Symphoniker Haydn, Mozart, Beethoven.[1]) „Sie musste sich in den Irrtum stürzen, als reines Ausdrucksorgan für sich auch das Auszudrückende deutlich bestimmen zu wollen", sonst wäre sie nie das „so überaus mächtige Ausdrucksorgan geworden, das sie heute ist" (III, 290). Und heute „stehen wir vor der Beethovenschen Symphonie wie vor dem Markstein einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte; denn durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Ähnliches aufzuweisen hat" (VII, 148). Beethoven's letzte Symphonie ist „das Evangelium der Kunst der Zukunft" (III, 115): „Die letzte Symphonie Beethoven's ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeinsame Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat."

Knüpft also das Wort-Tondrama Richard Wagner's an die griechische Tragödie an — insofern als diese das Kunstwerk einer wahren „Gemeinsamkeit" und auch ihrem Wesen

[1]) „Aus dem grossen Beethoven war eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen, und somit ein ganz anderes System für ihre ästhetische Beurteilung zu begründen, als dasjenige sein könnte, welches sich auf die Kenntnisnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwickelung der Musik stützte" (VIII, 317).

und Bestreben nach ein rein menschliches Kunstwerk war — so ist es doch weit gefehlt, wenn man es — was nicht selten geschieht — als einen Wiederbelebungsversuch der Antike bezeichnet. Der italienische *Dramma per musica* einschliesslich seiner französischen Ausläufer und seiner herrlichen Blüte in Gluck's letzten Werken war eingestandenermassen ein solcher Wiederbelebungsversuch; das Kunstwerk Wagner's ist es nicht. Dieses Kunstwerk ist im Gegenteil auf den allerletzten Errungenschaften der zu allerletzt zur Reife gelangten Kunst — der Musik — errichtet. Erst Beethoven hat „durch sein kühnstes Bemühen" das Ausdrucksvermögen der Musik „auf die gleiche Höhe mit der Dichtkunst und Malerei der grossen Perioden der Vergangenheit erhoben" (VIII, 209); erst jetzt, im 19. Jahrhundert, waren also die technischen Voraussetzungen erfüllt, die das Zustandekommen dieses neuen Dramas ermöglichten.

Dass diese unvergleichliche Entwickelung der Musik gerade in einer Zeit, wo alle anderen Künste einen Stillstand aufweisen, nicht Zufall ist, das bedarf keines Nachweises. Wagner sagt: „Die metaphysische Notwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens gerade in unseren Zeiten liegt in der immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprache. . . . . Es ist, als ob das durch die Kompression seitens der konventionellen Zivilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigentümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich sich ausdrücken könnte" (VII, 149, 150). Dieser also erstarkte Tonsetzer muss nun, will er seine grossen Fähigkeiten nicht vergeuden, der Mahnung Schiller's folgen, der von ihm fordert, er solle „aus dem Reiche der Willkür in das Reich der Notwendigkeit eintreten", wo er sich „dem Dichter, der den inneren Menschen zu seinem Objekte macht, getrost an die Seite stellen darf".[1]) Die absolute Musik ist aber das „Reich der Willkür"; der absoluten Musik fehlt darum auch, wie Wagner so treffend sagt, „der moralische Wille". Gerade dieser Mangel an moralischem Willen bildet nun jene Schwäche, die so manchem Denker bisher an der Musik auffiel und eine

[1]) *Über Matthisons Gedichte.*

Unterschätzung dieser „göttlichen Kunst" zur Folge hatte. Durch das Drama aber und in Anlehnung an das Werk des Wortdichters erhält die Musik nunmehr den moralischen Willen; sie tritt ein in das Reich der Notwendigkeit, welches — wie Kant und Schiller dargetan haben — auch das einzige Reich wahrer Freiheit ist! Jetzt ruft der Dichter dem Musiker zu: „Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der szenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte" (VII, 171).

Man glaube nur nicht, dass dieses sich gegenseitig bedingende Verhältnis von Sprache und Musik für beide ein Hemmnis bedeute. Das Gegenteil ist wahr, wenn auch natürlich gewisse „Schönheiten", die in den vereinsamten Künsten am Platze waren, hier als zwecklos und irrelevant verschwinden müssen.[1]) Dagegen wird durch die Mitwirkung der Musik „der Atem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausgedehnt" (III, 185), und der Wortdichter gewinnt die Fähigkeit zu Kühnheiten, die er allein nicht hätte wagen können.[2]) Und umgekehrt bedeutet für die Musik der unendlich mannigfaltig zu gestaltende Sprachvers eine ewig quellende „Befruchtung des rein musikalischen Vermögens des Menschen" (IV, 158).

Stellung der übrigen Künste im Wortdrama

Es wirken aber nicht bloss Dichtkunst und Tonkunst im reinmenschlichen Drama, sondern auch Mimik, Plastik („erlöst aus dem Stein in das Fleisch und Blut des Menschen"), Malerei usw.

Das Wesentliche ist nun, dass in diesem Kunstwerke jede einzelne künstlerische Fähigkeit nur das ist, was sie ihrer Natur nach sein kann. „Nur da, wo eine Kunstart notwendig, unentbehrlich ist, ist sie zugleich ganz das, was sie ist, sein kann und sein soll. . . . . Was sie nicht mehr zu sein vermag, entlehnt sie nicht egoistisch von der anderen,

[1]) Darum geht es auch, nebenbei gesagt, durchaus nicht an, die Werke Wagner's in „Text" und „Musik" zu zergliedern und nun jedes nach dem Massstab der einzelnen Kunst zu prüfen und zu beurteilen. Die herrlichsten Eingebungen bleiben in diesem Verfahren gänzlich unbeachtet.

[2]) Vgl. mein *Drama Richard Wagner's*, S. 76—81.

sondern die andere ist es selbst für sie" (III, 91, 92). Man hat vielfach gemeint, die Künste müssten sich dann gegenseitig lahm legen; aber wohl gewiss mit Unrecht. Denn Goethe's Behauptung, in der Beschränkung zeige sich erst der Meister, gilt überall. Und hier, bei der organischen Mitwirkung mehrerer Künste, sind die Schranken nicht willkürliche — wie es die Formgesetze der absoluten Musik z. B. sind — sondern lebendige. Eine Kunst, die sich auf ihr heimisches Gebiet beschränkt' kann nur erstarken.

Über den „wechselvollen Reigen" der Künste, der auf diese Art im Drama entsteht, spricht sich Wagner in einer sehr schönen Stelle im *Kunstwerk der Zukunft* aus: „So, im wechselvollen Reigen sich ergänzend, werden die vereinigten Schwesterkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfnis der einzig Mass und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftslosen Erwägen des Gedankens lauschen; bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergiessen; bald die Tonkunst die Strömung des Gefühles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen haben; bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei den Willen des Dramas zur unmittelbaren, könnenden Tat erheben. Denn eines gibt es für sie alle, die hier vereinigten Kunstarten, was sie wollen müssen, um im Können frei zu werden, und das ist eben das Drama: auf die Erreichung der Absichten des Dramas muss es ihnen daher allen ankommen. Sind sie sich dieser Absicht bewusst, richten sie allen ihren Willen nur auf deren Ausführung, so erhalten sie auch die Kraft, nach jeder Seite hin die egoistischen Schösslinge ihres besonderen Wesens von ihrem eigenen Stamme abzuschneiden, damit der Baum nicht gestaltlos nach jeder Richtung hin, sondern zu dem stolzen Wipfel der Äste, Zweige und Blätter, zu seiner Krone aufwachse" (III, 187).

Hier wie überall ist der Hauptpunkt der, dass „einzig die dramatische Handlung Mass und Absicht gibt". Die dramatische Absicht bestimmt sogar „bis in den einzelnen Zug Gestalt, Miene, Handlung, Bewegung und Tracht des Darstellers" (IV, 223). Ein sehr wichtiger Umstand ist aber bis jetzt nirgends hervorgehoben worden, dass nämlich diese genaue Be-

stimmung jeder Einzelheit nur durch die Mitwirkung der Musik ermöglicht wird. Auch hier bewährt sich die alles überragende Bedeutung des Wort-Tondramas.

Schon Goethe hatte es (in *Wilhelm Meister*) als einen Vorzug des Dramas mit Musik gerühmt, dass Deklamation, Mass, Ausdruck, Bewegungen vom Dichter auf den Darsteller übertragen würden, während im rezitierten Drama der Darsteller erst alles erfinden müsse, „worin ihn noch dazu jeder Mitspielende stören kann". Auf das hier von Goethe berührte Verhältnis bezieht sich Wagner an einer Stelle, wo er von der „Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darstellers" spricht (IX, 181). Vor kurzem hat aber ein Künstler, der sich die Idee des neuen Dramas so innig wie nur sehr wenige assimiliert hat, in ausführlicherer Weise darauf hingewiesen, dass durch die Musik nicht bloss die Zeit — nämlich die mathematische Dauer — überall genau bestimmt werde, sondern damit implicite auch der Raum, d. h. also alle Verhältnisse des Bühnenbildes. „Dem Schauspieler bleibt jetzt nichts mehr in einer Rolle zu schaffen, sondern der Dichter stellt die Rolle fertig hin, er haucht ihr den Lebensatem ein; der Schauspieler hat keinerlei ‚Recht' auf sie; sein höchstes Ziel muss jetzt die vollkommene Entsagung sein, um durch die Vermittlung der Musik die neue Seele, die der schöpferische Dichter ihm aufzwingt, zu empfangen und sie die volle Herrschaft über ihn gewinnen zu lassen."[1]) Die Musik erscheint uns folglich als die herrschende oder, richtiger gesagt, als die gesetzgebende

[1]) A. Appia, *La Mise en scène du Drame Wagnérien* (Paris, Chailley, 1895). — Leider ist es mir hier nicht möglich, auf die Hauptthese dieser Schrift näher einzugehen, dass nämlich in dem neuen Drama das ganze Prinzip der Bühnendekoration eine eingreifende Änderung wird erfahren müssen, die Wagner zwar vorausgesehen, nicht aber näher bestimmt hat. Der Meister sagt, die Musik „löse den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Szene in eine flüssig nachgiebige, eindruckempfängliche, ätherische Fläche auf"; soll aber nicht der allerschmerzlichste Konflikt zwischen Gesicht und Gehör entstehen, so muss das Bühnenbild auch tatsächlich aus dem Bann der „Starrheit", der auf ihm lastet, Erlösung finden — was nur dadurch geschehen kann, dass dem Licht die seiner Bedeutung entsprechende Rolle zuerkannt und es zu diesem Behufe aus dem Frondienst, einzig gemalte Wände beleuchten zu sollen, befreit wird. Apollon war nicht Gott des Gesanges allein, sondern auch des Lichtes. Eine unendlich bewegliche Musik, gepaart mit einem „unbeweglichen" Bühnenbilde, erzeugt den

Kunst; in ihr äussert sich der Wille des dramatischen Schöpfers am unmittelbarsten.

Der neue Begriff der „Handlung"

Eine sehr wichtige Betrachtung in bezug auf die Lehre vom reinmenschlichen Drama wäre die des neuen Begriffes der „dramatischen Handlung", der sich aus der Mitwirkung der Musik ergibt. Als allgemeine Lehre kann aber einzig jene Beschränkung des Stoffes auf das Reinmenschliche (nicht Historische, nicht Konventionelle) gelten, welche als notwendige Folge eine „reinmenschliche Handlung" bedingt. In der Praxis zeigt sich dann, dass diese strenge Beschränkung und namentlich die Mitwirkung der Musik, die nur das Innere, niemals das Äussere schildern kann, die dramatische Handlung viel mehr nach innen, in das Herz der handelnden Personen verlegt, als das in früheren Dramen der Fall war oder sein konnte. Alle äusseren Vorgänge werden hier stets ein Nebensächliches bleiben.

Wollte man aber auf theoretischem Wege nähere Bestimmungen aufstellen, so liefe man Gefahr, der unendlichen Mannigfaltigkeit dieser dramatischen Form imaginäre Grenzen zu ziehen. Wagner selber ist das in seiner Schrift *Oper und Drama* geschehen. Unter dem Eindruck des Nibelungenwerkes, das er damals im Sinne trug, hat er gewisse Beschränkungen — z. B. die Abschaffung des Chores und des Endreimes — als durch die Natur des Wort-Tondramas absolut bedingt hingestellt; seine eigenen späteren Werke haben dann gezeigt, dass dem in Wirklichkeit nicht so ist. Manches auch, was er über

schreiendsten Misston. Durch die unerschöpfliche Macht des Lichtes wird aber das Unbewegte belebt. Herr Appia deutet nun aus fachmännischer Erfahrung auf die technischen Umgestaltungen hin, welche diese neue Kunst erfordern wird, so dass seine Schrift einen echt schöpferischen Wert erhält, indem sie zugleich theoretisch und praktisch ist. Ein ausführlicheres Werk des selben Verfassers, *La Musique et la Mise en scène,* ist für das Frühjahr 1896 angekündigt; ich mache besonders darauf aufmerksam, weil hier, im Bereiche der „Kunst des Auges" und nicht in dem der Musik, der nächste grosse Fortschritt auf dem Gebiete der Bühnenkunst — nach meiner Überzeugung — zu erwarten steht. (Nachtrag. — Appia's grösseres Werk ist nicht in französischer, sondern in deutscher Sprache 1899 bei Bruckmann in München erschienen unter dem Titel *Die Musik und die Inszenierung.* Es ist von einschneidender Bedeutung und wird früher oder später „Epoche machen"; allen Lesern dieses Buches sei es warm empfohlen.)

die Verwendung von Sage und Mythos sagt, könnte leicht missverstanden werden. Uns ist also die grösste Vorsicht geboten. Wir wollen uns vor allem das eine grosse Prinzip einprägen, das Wagner in seinen eigenen Werken so herrlich illustriert hat: das Drama hat sich immer anders und neu zu gestalten (IV, 245). Im übrigen wird es zweckmässiger sein, eine eingehendere Betrachtung des neuen Begriffes der dramatischen Handlung an praktische Beispiele anzuknüpfen, welche uns die Werke des Meisters in reicher Fülle bieten.[1])

Nur daran möchte ich vorläufig erinnern, dass der Begriff der „Handlung", den einige dogmatische Ästhetiker gern auf eine „ewig-gültige" Formel zurückführen möchten, stets gewechselt hat, so dass Herder mit Recht sagen konnte: „Ein Name, der sehr verschiedene Dinge bezeichnet, kann oft ganz irre leiten. Sophokles, Corneille und Shakespeare haben als Trauerspieldichter nur den Namen gemein; der Genius ihrer Darstellungen ist ganz verschieden". Wagner hat ein neues Drama geschaffen: das reinmenschliche Wort-Tondrama; wir dürfen also nicht anders erwarten, als dass der Genius seiner Darstellungen wiederum ein ganz verschiedener sein wird. Es wäre offenbar lächerlich, einen Massstab für „Handlung", für das „Bühnengemässe" usw., den wir aus dem Studium von Sophokles, Shakespeare und Schiller entnommen hätten, an Werke anzulegen, die mit denen dieser Dichter (wie Herder sagen würde) nur den Namen gemein haben. Und hier gilt das Argument a fortiori; denn wenn Sophokles und Shakespeare als dramatische Dichter nur den Namen gemein haben — weshalb jener angebliche „ewig-gültige Massstab" auch nur unter höchst gewaltsamen Voraussetzungen aus ihnen gewonnen werden konnte — wie soll, was ihnen als Gesetz gelten durfte, ohne weiteres auf ein Drama Anwendung finden, in dem ein „neues Sprachvermögen", die moderne Musik, „eine Sprache, von welcher man zu keiner Zeit vorher eine Kenntnis hatte" (VII, 149),

[1]) Vgl. Kapitel III. Als Ergänzung des hier in bezug auf das Verhältnis von Sprache und Musik und des neuen Begriffs der dramatischen „Handlung" nur Angedeuteten verweise ich auf meine kleine Schrift *Das Drama Richard Wagner's* (Zweite Aufl. Leipzig 1906), wo gerade diese zwei Fragen historisch, theoretisch und praktisch an Wagner's eigenem Entwicklungsgang und an jedem einzelnen seiner Werke untersucht werden.

als wichtigstes Ausdrucksmittel auftritt? Noch ehe Wagner die grossen Werke aus seiner zweiten Lebenshälfte geschaffen hatte, zu einer Zeit also, wo seine Worte sich offenbar nur ganz im allgemeinen auf das von ihm vorausgesehene und ersehnte Wort-Tondrama beziehen, schrieb er: „Aus dem Zusammenwirken gerade unserer Musik mit der dramatischen Dichtkunst kann und muss dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zuteil werden“ (III, 285). Die Gesetze einer neuen Kunstform werden wir aber nicht Zeiten entnehmen, in denen die Möglichkeit dieser Form nicht geahnt wurde, sondern den neuen Werken selbst. „Genie ist die angeborene Gemütsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt“ (Kant). Aus den Werken des Genies werden wir erfahren, wie die „Handlung“ im Wort-Tondrama beschaffen sein muss.

Das Kunstwerk der Zukunft

Mit diesem Hinweis auf die lebendigen Werke des Genies finden wir uns aber vor eine bedeutungsvolle und nicht leicht zu beantwortende Frage gestellt. Sind wir berechtigt, Wagner's Bühnenwerke als tatsächliche, vollgültige Beispiele jenes von ihm in seinen Schriften verkündeten vollkommensten Dramas zu betrachten?

Zahlreiche Äusserungen des Meisters können gegen eine derartige Annahme angeführt werden.

In der ersten Hälfte dieses Abschnittes habe ich Wagner's Lehre, dass einzig gemeinsame Kunst höchste Kunst sei, mit einiger Ausführlichkeit begründet. Es kann uns darum nicht wundernehmen, dass er wiederholt versichert, das vollkommenste, von ihm erträumte Drama sei jetzt nicht möglich. In *Oper und Drama* z. B. schreibt Wagner (IV, S. 261): „Niemand kann es gegenwärtiger sein als mir, dass die Verwirklichung des von mir gemeinten Dramas von Bedingungen abhängt, die nicht in dem Willen, ja selbst nicht in der Fähigkeit des einzelnen, sei diese auch unendlich grösser als die meinige, sondern nur in einem gemeinsamen Zustande und in einem durch ihn ermöglichten gemeinschaftlichen Zusammenwirken liegen, von denen jetzt gerade nur das volle Gegenteil vorhanden ist“. Wenn er nun an dem selben Orte zu dem Schlusse gelangt, dieses Drama könne „unmöglich jetzt zur Erscheinung kommen“, und wenn er des weiteren ausführt, dass, gesetzt den Fall, ein solches Werk käme zur Darstellung, „dann müssten wir erst recht lebhaft inne-

werden, dass uns der eigentliche Ermöglicher des Kunstwerkes, das nach ihm bedürftige und aus seinem Bedürfnis es allmächtig mitgestaltende Publikum abginge" (IV, 279) — da könnte man allerdings noch immer meinen, diese Worte bezögen sich einzig auf die Unmöglichkeit entsprechender Aufführungen. „Die Verwirklichung des von mir gemeinten Dramas" kann heissen die Verwirklichung der schöpferischen Gestaltung; es kann aber auch heissen die Verwirklichung des Werkes auf einer Bühne. Als aber fünf Vierteljahre später (im Mai 1852) Wagner schon eifrig an seinem Nibelungenwerke arbeitete, da schrieb er an Uhlig: „Apropos! protestiere doch dagegen, dass ich am Kunstwerk der Zukunft arbeite: verweise die närrischen Leute doch darauf, dass sie, ehe sie schreiben wollen, lesen lernen sollten!" (U. 193). Und früher hatte er dem selben Freunde kategorisch erklärt: „Das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden" (U. 21).

So viel ist also jedenfalls sicher, dass wir Wagner's Kunstlehre — die allgemeine sowie auch die spezielle (d. h. die Lehre vom reinmenschlichen Drama) — ganz unabhängig von seinen eigenen Bühnenwerken betrachten dürfen. Die allgemeine Kunstlehre bildet, wie der Leser bemerkt haben wird, einen organischen Bestandteil von Wagner's Weltanschauung. Durch sie erst begreift man seine politischen und philosophischen Ansichten, und mit seinen Regenerationsideen ist sie so eng verwoben und verwachsen, dass die beiden eigentlich voneinander gar nicht getrennt werden können (was an dieser Stelle auch nur für die Bedürfnisse einer Darlegung geschehen ist). Aber auch die Lehre vom reinmenschlichen Kunstwerk ist ein notwendiger Bestandteil dieser künstlerischen Weltanschauung. Überall, auf allen Gebieten, geht Wagner auf das Reinmenschliche, auf das Ewignatürliche zurück. In seiner ersten Schrift nennt er „das Streben der Natur, das einzig richtige Streben"; in dem letzten Briefe vor seinem Tode bezeichnet er als das Ziel „die harmonische Übereinstimmung des Reinmenschlichen mit dem ewig Natürlichen". In der Politik empfindet er so rein „menschlich", dass er in gar keine Partei, in gar keine Interessenklasse eingereiht werden kann; in der Philosophie ist er ein glühender Anhänger des grossen Denkers Schopenhauer — unter dem hellen Kopfe

schlägt aber ein „reinmenschliches“ Herz, und unbekümmert um logische Einwürfe türmt er Optimismus auf Pessimismus, Bejahung auf Verneinung des Willens; in der Religion preist er das christliche Dogma deswegen, weil „es sich an die reinmenschliche Natur wendet“ (X, 58). Vollends die von ihm ersehnte Regeneration ist der Triumph des reinmenschlichen Prinzips; ohne Kunst kann sie aber weder durchgeführt werden noch bestehen, und wie sollte ihre höchste Kunst eine andere als eine „reinmenschliche“ sein?

Mit den tatsächlichen Kunstwerken Wagner's betreten wir jedoch ein anderes Gebiet. Hier herrscht und gestaltet das schöpferische Genie allein. Niemand aber hat mehr als Wagner betont, dass beim künstlerischen Schaffen das Notwendige, das Unwillkürliche, das Unbewusste das eigentlich schöpferische Element sei. Zwar sind Wagner's „Lehren“ alle als künstlerische Ergebnisse aufzufassen, und er selbst sagt, „er hätte die wichtigsten Momente für die Gestaltung (der Lehre) des Dramas der Zukunft nicht gefunden, wenn er nicht zuvor als Künstler mit vollem Unbewusstsein auf sie gefallen wäre“ (U. 80); hiermit ist aber noch immer nicht gesagt, dass wir zu einer Annahme berechtigt seien, die mit Äusserungen Wagner's in direktem Widerspruch stünde. Wagner schreibt aber am Schlusse von *Oper und Drama* von dem „ahnungsvoll bedingenden Kunstwerk des sehnsüchtigen Künstlers der Gegenwart“, und von diesem Werke sagt er: „In diesem Leben der Zukunft wird dies Kunstwerk das sein, was es heute nur ersehnt, nicht aber wirklich sein kann“. Hiermit hat er die Stellung seiner eigenen Werke zwischen Gegenwart und Zukunft bezeichnet, sich selbst aber als schaffenden Künstler an einer anderen Stelle, wo er schreibt: „Nur der Einsame vermag in seinem Drange die Bitterkeit dieses Geständnisses (der Unmöglichkeit, das vollendete Drama jetzt zu verwirklichen) in sich zu einem berauschenden Genusse umzuwandeln, der ihn mit trunkenem Mute zu dem Unternehmen treibt, das Unmögliche zu ermöglichen“ (IV, 261).

Dass Wagner das Unmögliche ermöglicht hat, das dürfen wir wohl im Hinblick auf den *Ring, Tristan, Parsifal* und die *Meistersinger* annehmen. Von dem dramatischen Werke, das aus einer wahren Gemeinsamkeit hervorgehen wird, können

wir uns ja noch keine Vorstellung machen — ausser eben durch die Kenntnis jener Werke Wagner's, in denen und durch die dieses Leben der Zukunft „ahnungsvoll bedingt" wird.

Das deutsche Drama

Zum Schlusse aber muss ich noch darauf hinweisen, dass dieser „einsame" Meister doch nicht der „Gemeinsamkeit" entbehrte, die nach seiner eigenen Versicherung einzig wahre Erfindungskraft verleiht.

An einer Stelle spricht er davon, dass, wer zu seiner Ansicht einer Regeneration des Menschengeschlechtes gelangt sei, „gemeinsam mit sich und der Menschheit der Zukunft" lebe. Als Künstler aber, als Schöpfer einer neuen, vollendetsten dramatischen Form lebte Wagner in Gemeinsamkeit mit den grössten Wortdichtern und Tondichtern der Vergangenheit, vor allem in Gemeinsamkeit mit dem künstlerischen Geiste des ganzen deutschen Volkes. Wagner's Grösse ist, dass er nicht als Zufall der Geschichte, als willkürlich schaffendes Genie auftritt, sondern als ein langsam gereiftes, mit aller Genauigkeit bedingtes und bestimmtes Produkt der künstlerischen Entwicklung des deutschen Geistes. Das Drama Wagner's ist „die einzige, dem deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene reinmenschliche, und doch ihm original angehörige, neue Kunstform, welche bis jetzt der neueren Welt, im Vergleiche zur antiken Welt, noch fehlt" (IX, 135). Es ist das Werk und das Eigentum der grössten deutschen Dichter und der erhabensten deutschen Musiker; in ihrem Namen und Auftrag sprach Wagner und schuf Wagner.

Alle grössten deutschen Musiker waren ihrem tiefsten Wesen nach Dramatiker; schon bei Orlando di Lasso fallen im Vergleich zu den damaligen welschen Komponisten „die kurzen, knappen, scharf ausgeprägten Motive" auf;[1]) wer Bach's Passionen und seine grosse Messe kennt, wird seine ungeheure dramatische Begabung nicht bezweifeln noch die kühne Rücksichtslosigkeit leugnen können, mit der er in reinmusikalischen Werken der dramatischen Akzent voranstellt; Ähnliches gilt von Händel und kann auch Haydn nicht ganz abgesprochen werden; ein Deutscher, Gluck, ist es, der aus den falschen Voraussetzungen des italienisch-französischen *Dramma per musica* alles

[1]) Ambros, Geschichte der Musik, V, 56.

dramatisch Wahre und Mögliche macht, was sich daraus machen lässt; Mozart, „dieses grösste und göttlichste Genie“ (wie Wagner sagt), wurde durch die Bühne zu seinen höchsten Inspirationen begeistert und wusste selbst aus jämmerlichen Libretti und trotz der odiösen Sängerwirtschaft, die ihm so bittere Klagen entriss, unsterbliche dramatische Werke zu schaffen; Beethoven ist überhaupt nur als dramatischer Dichter zu verstehen. Bei diesen Musikern haben wir aber den Eindruck, als sei ihnen nicht recht deutlich zum Bewusstsein gekommen, dass ihnen etwas fehlte, und was ihnen fehlte. Dies mag eine Folge ihres geringen Bildungsgrades und ihrer Stellung als ausübende Virtuosen gewesen sein. Anders verhielt es sich mit den Dichtern. Einen Wieland, einen Goethe, einen Schiller, einen Lessing, einen Herder, einen Kleist, einen Hoffmann habe ich schon angeführt. Wäre dieses Buch ein historisches, so könnte ich die Liste der Verkünder des Wort-Tondramas noch beträchtlich vermehren; mit Absicht beschränke ich mich auf die bedeutendsten Namen.[1]) Zu bemerken ist noch, dass unter diesen grossen Männern mehrere mit Bestimmtheit voraussahen, das ersehnte Kunstwerk werde nicht durch Kombination und Argumente, sondern nur durch das Auftreten eines ausserordentlichen — musikalisch und dichterisch gleich begabten — Genies vollbracht werden können. Jean Paul schrieb: „Wir harren auf den Mann, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt“, und mit noch grösserem Scharfsinn harrte Herder des Mannes,

[1]) (Nachtrag.) — Einen Namen muss ich aber doch noch hinzufügen, weil er mir wie den meisten unserer Zeitgenossen bis vor kurzem in diesem Zusammenhang völlig unbekannt war: Johann Christoph Gottsched. Es ist das nicht hoch genug zu schätzende Verdienst Eugen Reichel's, diesen um die deutsche Kultur so verdienten Mann aus der Vergessenheit — mehr als das, aus der schmählichen Verkennung — gerettet zu haben. Ich verweise auf Reichel's Prachtwerk *Ein Gottsched-Denkmal* und auch auf das kleinere Buch *Gottsched der Deutsche*, 1901. Man wird staunen, wie genau Gottsched, der in der Oper „den Gipfel aller Barbarei“ verabscheute, viele Grundideen des erst von Wagner klar entwickelten und in Werken erschaffenen deutschen Dramas als eine Notwendigkeit des deutschen Geistes empfunden hatte. Er nennt Dichtung und Musik „Schwestern“, denen man „gleiche Rechte“ zuerkennen müsse und die, vereinigt, „dieselbe Absicht“, nämlich das Drama, befördern sollen, und er kündigt den nahenden Tag an, „wo ganz Europa um der deutschen Musik halber, auch lauter deutsche Texte singen werde“.

der „die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind".

Wagner steht also nicht vereinzelt da. Dass er vom deutschen Volke verkannt wurde; dass er noch heute von der grossen Mehrzahl der Gebildeten seiner Nation nicht entfernt die Berücksichtigung erfährt, die er verdient, noch die bewundernde Ehrfurcht geniesst, die seinem übermächtigen Genius gebührt: das ändert an der Tatsache nichts, dass er als der Letztgeborene unter Deutschlands wahrhaft Grossen die Verbindung zwischen den schon lange einander entgegenstrebenden Wortdichtern und Tondichtern herstellte, indem er eine neue dramatische Form schuf, deren richtigste und stolzeste Bezeichnung lauten würde *das deutsche Drama.*

Man spricht vom griechischen Drama, vom englischen Drama, vom französischen Drama, vom spanischen Drama und bezeichnet mit diesem Namen nicht bloss die Nationalität der Autoren, sondern eine bestimmte, von anderen unterschiedene Form des Dramas. Mit Recht wird man von nun an auch von einem „deutschen Drama" reden. Es ist das von Wagner gelehrte reinmenschliche Drama, das Wort-Tondrama. Da dieses Kunstwerk nun aus dem deutschen Geist hervorging und in den unvergänglichen Schöpfungen eines edelsten, „tonvermählten" deutschen Dichters Gestalt gewann, so ist allen theoretischen, philosophischen Bezeichnungen entschieden diese lebendige, bedeutsame vorzuziehen.

Wie dieses deutsche Drama sich den Windeln der welschen Oper allmählich entwand und in der geradlinigen Entwickelung eines einzigen kurzen Menschenlebens bis zur herrlichsten selbständigen Kraft erstarkte, das wird das folgende Kapitel zeigen.

ANHANG

Übersicht der Schriften Richard Wagner's

Wagner's gesammelte Schriften und Dichtungen sind in zehn Bänden erschienen.[1]) Nach seinem Tode wurde dann noch ein Band *Entwürfe. Gedanken, Fragmente*[2]) und der vollständige dichterische Entwurf zu dem Drama *Jesus von Nazareth* herausgegeben.[3]) Ausserdem haben die „Bayreuther Blätter" den Entwurf zur *Sarazenin* und einige Aufsätze und Fragmente aus früherer Zeit gebracht.[4])

Scheidet man aus dem erwähnten Material die fünfundzwanzig darin enthaltenen Dichtungen aus (dramatische Dichtungen und Entwürfe sowie Gedichte), so verbleiben einhundertundneun Schriften.

Als Dokumente zu Richard Wagner's Weltanschauung kämen ausserdem die zahlreichen in dem erwähnten Band *„Entwürfe etc."* enthaltenen Gedanken in Betracht und etwa fünfhundert veröffentlichte Briefe. Von diesen sind besonders hervorzuheben: die zweihundert Briefe an Liszt, die hundertfünfundsiebzig an Uhlig, Fischer und Heine[6]) und die zwölf an Roeckel.[7])

---

[1]) Bei E. W. Fritzsch, Leipzig 1871—83; Volksausgabe 1890.

[2]) Breitkopf & Härtel, 1885.

[3]) Breitkopf & Härtel, 1887.

[4]) In letzter Zeit wurden von verschiedenen Seiten Korrespondenz-Artikel an deutsche Zeitungen aus jenen Jahren der schweren Not (Paris 1839—42) wieder ans Licht gezogen, die Wagner absichtlich aus seinen Gesammelten Schriften ausgeschlossen hatte, weil deren „leichtfertige Abfassung" nur den Zweck hatte, „von irgend einem deutschen Journal durch amüsante Beiträge sich Subsidien zu verschaffen" (I, 240). — Manches, was später in Zeitschriften gelegentlich erschien, hat der Meister in seine *Gesammelten Schriften* ebenfalls nicht aufgenommen. In einem solchen Fall kann man gewiss immer dem Urteil eines Autors trauen und braucht nicht die Zahl der Dokumente durch das, was er selber gering schätzte, zu vermehren.

[5]) *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, Breitkopf & Härtel, 1887.

[6]) *Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine*, Breitkopf & Härtel, 1888.

[7]) *Briefe an August Roeckel von Richard Wagner*, Breitkopf & Härtel, 1894.

Unveröffentlicht sind noch eine ausführliche Autobiographie und viele Hunderte von Briefen.[1])

Gewiss kann es nur erwünscht sein, einen bequemen Überblick über diese so ausgedehnte „Nebentätigkeit" des grossen Dramatikers zu erhalten. Wagner's gesamte künstlerische Tätigkeit, ja, seine gesamte Lebenstätigkeit lässt sich auf einen sehr einfachen Ausdruck, auf eine „Formel" zurückführen. Sein Drama ist, wie wir gesehen haben, der erste prinzipielle Versuch, das von allem Konventionellen losgelöste Reinmenschliche darzustellen; dieses Bestreben führte Wagner dazu, das Reinmenschliche auch überall aufzusuchen — im Staate, in der Religion, in der Gesellschaft — und darauf als auf „das süsse Wasser der Natur", das alle Leiden heilt, hinzuweisen. Der Künstler wurde unvermerkt zum Weltweisen.

Dieser Künstler nun, der das Reinmenschliche darstellen will, muss als denkender Mensch, als Philosoph oder als „Seher" sich in die Betrachtung alles Menschlichen versenken; denn wir sind mitten in einer Welt der Konventionen und der endlosen Bedingtheit geboren, aus der wir nur durch Denken erlöst werden können. Dieses gedachte Reinmenschliche kann aber wiederum nur im Kunstwerk zur Darstellung gebracht werden. Der Künstler Wagner konnte ohne die Mitwirkung des Denkers Wagner den Gegenstand seiner Sehnsucht nie erfassen; der Denker konnte das im Dunkeln Erfasste ohne den Künstler niemals erschauen und anderen zeigen. Die eine, unteilbare Haupttätigkeit von Wagner's ganzem Leben äusserte sich also notwendigerweise in zwei verschiedenen Richtungen: es galt, das Reinmenschliche aufzufinden, und es galt, das Reinmenschliche darzustellen.

Das ist die vorhin erwähnte „Formel".

Da aber ferner das höchste Kunstwerk nicht aus dem Willen eines Einzelnen, sondern nur aus dem Willen einer Allgemeinheit hervorgehen kann, so musste Wagner bestrebt sein, diesen Willen — das Reinmenschliche aufzufinden, das Reinmenschliche darzustellen — auch bei anderen zu wecken.

Wagner's Schriften verfolgen nun diese doppelte Tendenz: auf der einen Seite untersuchen sie die Bedingungen für die Darstellungen des Reinmenschlichen im Kunstwerke, auf der anderen gelten sie der Nachforschung

---

[1]) Unausgeführt, weil durch andere Schriften überflüssig geworden, blieben viele Projekte aus dem Jahre 1850: *Das Künstlertum der Zukunft, Die Erlösung des Genies, Das Monumentale, Die Unschönheit der Zivilisation* u. a. Während des Druckes dieses Buches erschien *Nachgelassene Schriften und Dichtungen von Richard Wagner,* Leipzig, Breitkopf & Härtel; es enthält dieser Band die oben genannten, in die Gesammelten Schriften nicht aufgenommenen *Fragmente* usw. gesammelt. (Nachtrag. — Von den seit November 1895 erschienenen Briefsammlungen seien besonders erwähnt: *Briefe an Emil Heckel,* Berlin 1899, und *Briefe an Otto Wesendonck,* Charlottenburg 1898.)

und dem Nachweis des „verschütteten“ reinmenschlichen Kerns auf allen Gebieten unseres Lebens. In den meisten Schriften treten wohl beide Tendenzen deutlich hervor; fasst man aber behufs einer vernunftgemässen Klassifikation den Endzweck einer jeden einzelnen Schrift ins Auge, so ist man berechtigt, Wagner's gesamte schriftstellerische Tätigkeit in zwei grosse Reihen zu gliedern: die einen Schriften gelten dem Aufsuchen und dem Auffinden des Reinmenschlichen im Leben, die anderen seiner Darstellung im Kunstwerke.

Dass sowohl die Zahl wie das Volumen der letzten die der ersten bedeutend überwiegt, ist nur natürlich. Man wird auch begreifen, dass unter diesen eigentlichen Kunstschriften manche sich von dem Hauptproblem entfernen und mit Hintansetzung der umfassenden dramatischen Idee besondere Probleme, z. B. musikalische oder bühnentechnische, behandeln.

Wir hatten im ganzen einhundertundneun Schriften gezählt. Von diesen müssen wir aber dreiundzwanzig abrechnen, die als Einleitungen zu einzelnen Bänden der Gesammelten Schriften, als mehr geschäftliche Mitteilungen usw. kaum den Wert selbständiger Schriften besitzen oder aber, wie die Zensuren über W. H. Riehl, Ferdinand Hiller, Eduard Devrient usw., einen so direkt persönlichen und polemischen Charakter tragen, dass sie mit dem übrigen Gesamtwerk nicht recht harmonieren. Die übrigen sechsundachtzig zerfallen nun in zwei Hauptgruppen:

I. Neunzehn dem Leben gewidmete Schriften,
II. Siebenundsechzig der Kunst gewidmete Schriften.

Die neunzehn dem Leben gewidmeten Schriften sind folgende:

1. Die Wibelungen (Weltgeschichte aus der Sage), 1848.
2. Das Judentum in der Musik, 1850.
3. Staat und Religion, 1864.
4. Deutsche Kunst und deutsche Politik, 1865.
5. Aufklärungen über das Judentum in der Musik, 1869.
6. Brief an Friedrich Nietzsche (über deutsche Bildung), 1872.
7. Was ist deutsch? 1878.
8. Modern, 1878.
9. Publikum und Popularität, 1878.
10. Das Publikum in Zeit und Raum, 1878.
11. Wollen wir hoffen? 1879.
12. Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber (gegen die Vivisektion), 1879.
13. Religion und Kunst, 1880.
14. Was nützt diese Erkenntnis? 1880.
15. Erkenne dich selbst, 1881.
16. Zur Einführung in des Grafen Gobineau „Ein Urteil über die jetzige Weltlage“, 1881.
17. Heldenmut und Christentum, 1881.

18. Brief an Heinrich von Stein, 1883.
19. Über das Weibliche im Menschlichen, 1883 (Fragment).

Die siebenundsechzig Schriften zur Kunst lassen sich zur besseren Übersicht bequem in mehrere Gruppen einteilen:

a) Dem neuen dramatischen Ideal	gelten	21	Schriften
b) Der Bühnenreform und Bühnentechnik	„	6	„
c) Der eigenen künstlerischen Laufbahn	„	5	„
d) Der Erläuterung eigener Werke	„	11	„
e) Der Erläuterung der Werke anderer Meister	„	8	„
f) Der Lebensgeschichte anderer Künstler	„	5	„
g) Die Schriften aus Paris 1840—41 [1])		11	„

Die einundzwanzig ganz ausdrücklich dem reinmenschlichen Drama gewidmeten Schriften sind folgende:

1. Die Kunst und die Revolution, 1849.
2. Das Künstlertum der Zukunft (Fragment), 1849.
3. Das Kunstwerk der Zukunft, 1849.
4. Kunst und Klima, 1850.
5. Oper und Drama, 1851.
6. Über die „Goethestiftung", 1851.
7. Über musikalische Kritik, 1852.
8. Brief an Hector Berlioz, 1860.
9. „Zukunftsmusik", 1860.
10. Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama", 1863.
11. Über das Dirigieren, 1869.
12. Beethoven, 1870.
13. Über die Bestimmung der Oper, 1871.
14. Über Schauspieler und Sänger, 1872.
15. Brief über das Schauspielerwesen, 1872.
16. Über die Benennung Musikdrama, 1872.
17. Einleitung zu einer Vorlesung der Götterdämmerung, 1873.
18. Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen, 1873.
19. Über das Dichten und Komponieren, 1879.
20. Über das Opern-Dichten und -Komponieren im besonderen, 1879.
21. Über die Anwendung der Musik auf das Drama, 1879.

Schon die Titel zeigen an, dass einige dieser Schriften, z. B. die drei letzten und *Über das Dirigieren*, das speziell Musikalische fast allein im Auge haben, andere dagegen das Schauspielwesen. Etwas Künstliches hat

[1]) Diese kleine Gruppe gehört entschieden hierhin und schliesst sich an a), c) und e) eng an.

ja jede Gruppierung; die Berechtigung eines solchen Versuches ist im ganzen, nicht im einzelnen zu suchen.

Sehr eng schliessen sich an die vorangehenden die Schriften an, welche die Bühnenreform und die technische Ausbildung der Bühnenkünstler betreffen:

1. Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen, 1848.
2. Ein Theater in Zürich, 1851.
3. Das Wiener Hof-Operntheater, 1863.
4. Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule, 1865.
5. Das Bühnenfestspiel zu Bayreuth, 1873.
6. Entwurf (betr. die Bayreuther Bühnenschule), 1877.

Ebenso eng gehören zur Hauptgruppe die Schriften, in denen Wagner über seine eigene künstlerische Laufbahn berichtet hat; namentlich die *Mitteilung an meine Freunde* ist geradezu als ein Hauptwerk zur Kenntnis von seiner Lehre des reinmenschlichen Dramas zu betrachten:

1. Das Liebesverbot: Bericht über eine erste Opernaufführung, 1836.
2. Autobiographische Skizze, 1842.
3. Eine Mitteilung an meine Freunde, 1851.
4. Epilogischer Bericht (über den *Ring des Nibelungen*), 1863.
5. Schlussbericht (über den selben Gegenstand), 1873.

Der Erläuterung und dem Vortrag eigener Werke gelten folgende Schriften:

1. Über die Aufführung des Tannhäuser, 1852.
2. Bemerkungen zur Aufführung des Fliegenden Holländers, 1852.
3. Programmatische Erläuterungen: Ouvertüre zum Fliegenden Holländer, 1853.
4. Programmatische Erläuterungen: Ouvertüre zum Tannhäuser, 1853.
5. Programmatische Erläuterungen: Ouvertüre zu Lohengrin, 1853.[1])
6. Ein Rückblick auf die Festspiele des Jahres 1876, 1878.
7. Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth, 1882.
8. Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes (C-moll-Symphonie), 1882.
9. Zum Vorspiel von Tristan und Isolde (aus den nachgelassenen Fragmenten).
10. Zum Vorspiel von dem Akt III der Meistersinger (aus den nachgelassenen Fragmenten).
11. Zum Vorspiel von Parsifal (aus den nachgelassenen Fragmenten).

---

[1]) Diese drei Programme sind bei Gelegenheit der grossen Wagner-Konzerte in Zürich (1853) entstanden.

Die Erläuterung und der Vortrag der Werke anderer Meister bilden den Gegenstand von acht Schriften:

1. Bericht über die Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven, nebst Programm dazu, 1846.[1])
2. Programmatische Erläuterung zur Heroischen Symphonie, 1852.
3. „ „ „ Coriolan-Ouverture, 1852.
4. Gluck's Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis, 1854.
5. Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen, 1857.
6. Zum Vortrag der IX. Symphonie Beethoven's, 1873.
7. Über eine Aufführung von Spohr's Jessonda, 1874.
8. Programmatische Erläuterung zu Beethoven's Cis-moll-Quartett (aus den Fragmenten).

In fünf Schriften hat Wagner seine Erinnerungen an sechs bedeutende Künstler niederlegt:

1. Erinnerungen an Spontini, 1851.
2. Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fischer, 1860.
3. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld, 1868.
4. Eine Erinnerung an Rossini, 1868.
5. Erinnerungen an Auber, 1871.

Folgende elf Schriften sind aus Paris, 1840—41:

1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.
2. Ein Ende in Paris.
3. Ein glücklicher Abend.
4. Über deutsches Musikwesen.
5. Der Virtuos und der Künstler.
6. Der Künstler und die Öffentlichkeit.
7. Rossini's Stabat mater.[2])
8. Über die Ouvertüre.
9. „Der Freischütz": an das Pariser Publikum.
10. „Le Freischutz": Bericht nach Deutschland.
11. Bericht über Halévy's La reine de Chypre.

Dass ein solcher „catalogue raisonné" einen nur relativen Wert hat und hauptsächlich als mnemotechnisches oder orientierendes Hilfsmittel

---

[1]) Eine besondere Erwähnung verdient die Tatsache, dass Wagner im Jahre 1841 sich mit der ernsten Absicht getragen hat, eine grosse *Biographie Beethoven's* zu schreiben. Ein reichhaltiges Material war ihm von seinem Freunde, dem Bibliothekar Anders, zur Verfügung gestellt, und das Vorhaben scheint nur an dem mangelnden Unternehmungsgeist der Verleger gescheitert zu sein.

[2]) Diese ersten sieben bilden die Reihe *Ein deutscher Musiker in Paris, Novellen und Aufsätze* und erschienen ursprünglich in französischer Übersetzung in der *Revue et Gazette musicale de Paris.*

gedacht ist, muss ich noch einmal betonen. Gerade die dem Auffinden des reinmenschlichen Kerns im Leben gewidmeten Schriften, wie z. B. *Staat und Religion,* enthalten die tiefsten Gedanken über Kunst, und andrerseits wüssten wir wenig über Wagner's politische und soziale Ideen, wenn die Züricher Kunstschriften, *Oper und Drama* usw., nicht geschrieben worden wären. Biographische Angaben sowie Winke bezüglich der Aufführung eigener und fremder Werke sind ebenfalls durch alle Schriften zerstreut. Wer diese Tabellen sorgsam betrachtet, wird dennoch zu mancher anregenden Einsicht in bezug auf Wagner's inneren Lebensgang gelangen. Es ist aber sehr gewagt, wenn man in solchen Dingen zu systematisch vorgehen und aus Erscheinungen Entwickelungsgesetze deduzieren will. Wer könnte es ermessen, welche Rolle der Kobold „Zufall" in des Meisters Leben spielte? Wer ist selber vor den Streichen des Dämons der „Symmetrie" sicher — vor dem uns Goethe (in seinem *Leben und Verdienste des Doktor Joachim Jungius)* so angelegentlich warnt?

Ich für mein Teil begnüge mich damit, die Tatsachen anschaulich vorgeführt zu haben.

DRITTES KAPITEL

RICHARD WAGNER'S KUNSTWERKE

Und nun fragt euch selber, ihr Geschlechter jetzt lebender Menschen! Ward dies für euch gedichtet? Habt ihr den Mut, mit eurer Hand auf die Sterne dieses ganzen Himmelsgewölbes von Schönheit und Güte zu zeigen und zu sagen: es ist unser Leben, das Wagner unter die Sterne versetzt hat?

Nietzsche.

EINLEITUNG

Allem Gesagten zu Folge ist nun der Begriff, so nützlich er für das Leben, und so brauchbar, notwendig und ergiebig er für die Wissenschaft ist, für die Kunst ewig unfruchtbar. Hingegen ist die aufgefasste Idee die wahre und einzige Quelle jedes echten Kunstwerkes.

Schopenhauer

Die Werke des Genies

Mit absichtlicher Ironie habe ich am Schlusse des vorigen Kapitels die Frage aufgeworfen, ob wir Wagner's eigene Werke als vollgültige Beispiele des von ihm gelehrten vollkommensten Dramas betrachten dürfen. Denn an einem solchen Paradoxon wird man gewahr, wie eitel und nichtssagend alles kritische Systematisieren und alle vergleichende Wertschätzung sind, sobald man einem lebendigen Meisterwerk gegenübersteht. Bedeutet Shakespeare einen Fortschritt über Sophokles, Wagner einen Fortschritt über Shakespeare? Wer fühlt nicht, dass eine solche Fragestellung sinnlos ist? Gerade die grossen Künstler — also die wahren Genies der Menschheit — reichen sich über die Jahrhunderte hinweg die Hände und bilden eine einzige Familie. Denn das Wesen des Genies besteht darin, dass zu einer beispiellosen Kraft der Empfindung die souveräne Beherrschung der technischen Mittel hinzukommt; aus dieser Vereinigung von Gaben entstehen aber Werke, denen das Prädikat „vollkommen" gebührt, nicht weil sie einem theoretischen „absolut Schönen" sich nähern, auch nicht weil ein Mehr oder Weniger an Ausdrucksmitteln ihnen zu Gebote steht, sondern weil in ihnen vollendete Harmonie zwischen dem Ziel und dem Werke, der Empfindung und dem Ausdrucke herrscht — und das ist in der Tat ein Absolutes, nicht ein Relatives. Wie Schopenhauer treffend von genialer Kunst sagt: „Sie ist überall am Ziele". Es bleibt sich nun gleich, ob wir mit Carlyle

in dem Genie ein ganz andersgeartetes Wesen als die übrigen Menschen erkennen wollen, ein Wesen, das sich gewissermassen auf diesen Planeten verirrt hat — oder ob wir jener trostreichen Anschauung Wagner's beipflichten[1]) und das Genie als den Zeugen einer schöpferischen Kraft betrachten, die das ganze Geschlecht der Menschen sein eigen nennt, einer Kraft, die bei einer anderen Gestaltung der menschlichen Gesellschaft zu noch ungeahnt mächtigen „gemeinsamen" Äusserungen gelangen würde, die jetzt aber nur in einzelnen hoch emporschiesst — es bleibt sich, sage ich, gleich, wie wir das Genie erklären wollen: sicher ist, dass seine Werke ein vollkommen Abgesondertes, Unvergleichliches bilden, das man als ein Naturphänomen ansehen muss. An diesen Werken verliert darum die Kritik — im üblichen, beschränkten Sinne des Wortes — ihre Rechte; denn es fehlt ihr hier jedes Kriterium zu einer vergleichenden Beurteilung mit Lob und Tadel. „Durch das Genie gibt die Natur der Kunst die Regel", sagt Kant; erst in den Werken des Genies lernen wir folglich die Regel kennen, und wir können das Genie nur an seinem eigenen Massstab messen. Zwar wird der Vergleich der genialen Werke verschiedener Zeiten untereinander von höchstem Interesse sein; er kann aber in nichts anderem bestehen als in der Erwägung der verschiedenen Mittel, durch die jene vollendete Harmonie zwischen Empfindung und Ausdruck je nach den Epochen und den Völkern hergestellt wurde.

Bei einer Betrachtung der Werke des Genies werden wir also die übliche „Kritik" verwerfen; wir werden unseren kritischen Scharfsinn dazu benutzen, das Unterscheidende und Unvergleichliche an ihnen klar zu erkennen, uns von ihnen belehren zu lassen, des Goetheschen Wortes eingedenk: „Was das Genie geleistet hat, sehen wir allenfalls; wer will sagen, was es leisten könnte oder sollte?" — Heutzutage nennt man ein solches einsichtsvolles Verfahren „Anbeterei"; und doch gehört keine sehr hochgradige Schwärmerei zu der Einsicht, dass Wagner besser wusste, wie er seinen *Tristan* zu schreiben hatte, als die vielen Herren, die ihn seitdem darüber belehrt haben; ich möchte dies sogar ein „Minimum" an Ver-

[1]) Vergl. S. 258.

stand nennen, wie man es bei jedem denkenden Geschöpf sollte voraussetzen können. Jedenfalls ist einer, der ein Maximum von kritischer Begabung besass, mit gutem Beispiel vorangegangen, Aristoteles. Die Werke des künstlerischen Genies nimmt dieser grosse Denker gegen die Tadelsucht der damals schon grassierenden Kritikaster und Dramaturgen energisch in Schutz, und alle seine berühmten — und so viel missbrauchten! — Regeln folgert er aus den Kunstwerken, nicht umgekehrt. Genau ebenso hat es Richard Wagner in seinen Kunstschriften gemacht; nichts ist hier abstrakt oder theoretisch, alles ist aus lebendiger Kunst gefolgert; wie er selber sagt: „Es ist gar nicht Spekulation, sondern im Grunde nur Darlegung der Natur der Dinge und ihres richtigen Verhältnisses zu einander" (U. 188). Solchen Beispielen dürfen wir bei der Besprechung von Wagner's eigenen Werken getrost folgen.

Eine tiefe Einsicht in das Wesen dieses neuen Kunstwerkes — des Wort-Tondramas — können wir durch die genaue Betrachtung von Wagner's künstlerischem Entwickelungsgange und durch ein liebevolles Versenken in die Meisterwerke seiner vollen Reife erlangen. Hier ist — wie schon gesagt — kritischer Scharfsinn recht wohl am Platze; er dient aber einer konstruktiven, nicht einer zersetzenden Kritik.

Nur stellen sich auch hier gleich am Anfang grosse Hindernisse in den Weg. Bei der Entwickelung des Künstlers wirken sehr viele äussere Momente störend auf unsere sichere und klare Erkenntnis des stattfindenden inneren Vorganges; Zufälle des Schicksals, Not und Druck können doch manches bestimmen, und sobald man zu sehr ins Einzelne geht, läuft man beständig Gefahr, das Unwesentliche mit dem Wesentlichen zu verwechseln. Man lese nur Jahn's klassische Mozartbiographie und sehe, wie manches, was eine kritiklose Kritikerwelt bewundern zu müssen glaubt, gegen jenes Meisters bessere Einsicht — aus Not — entstand. Bei Wagner ist allerdings die Unabhängigkeit des schaffenden Genies vom äusseren Zwange einfach beispiellos; von *Tannhäuser* an, kann man sagen, haben äussere Rücksichten gar keinen, auch nicht den mindesten Einfluss auf die künstlerische Gestaltung ausgeübt; insofern ist hier die Entwickelung eine viel übersichtlichere als bei irgend einem anderen uns bekannten Künstler. Gerade aber wie der

Dämon des Sokrates diesen nur warnen konnte, so verhinderte allerdings Wagner's Dämon den Meister, auf Kompromisse einzugehen und seiner künstlerischen Überzeugung Gewalt anzutun; es bleiben aber nichtsdestoweniger die gähnenden Lücken dessen übrig, was der Meister nicht schuf, weil er in seinem unaufhörlichem Kampfe gegen eine feindlich gesinnte Welt gar nicht dazu kam. Vorsicht ist also sehr geraten, wollen wir uns nicht ein ganz imaginäres Bild von Wagner's Entwickelungsgang machen. Aber auch das Versenken in die Kunstwerke ist ein von wirklichen Gefahren begleitetes Unternehmen. Eigentlich sollte man Kunstwerke nur sehen und hören — sie erleben — nicht sie besprechen; hierin wird mir jeder echte Künstler beipflichten. Kunstwerke des Genies sind nur mit Offenbarungen zu vergleichen; ihr Geheimnis können wir nie ergründen, und es erfordert unendlich viel Takt, dasjenige herauszufinden, worüber mit Nutzen gesprochen werden kann. Ein Schritt zu nahe an das Kunstwerk heran — und schon streifen wir den zartesten Reif ab; bald bleibt ein blosses anatomisches Gerüst in unseren Händen. Über dieses „Geheimnis" sagt Wagner: „Wer darüber laut und breit sprechen könnte, müsste eben nicht viel in sich aufgenommen haben". Und ähnlich äussert er sich bezüglich der „Lehren", die man so sehr versucht ist aus Kunstwerken abzuleiten: „Nur an dieses Kunstwerk und seinen Eindruck auf uns, der am Ende doch wiederum ein individueller ist, können wir uns halten; was sich als allgemeingültig von Kunstregeln daraus abstrahieren lässt, ist im ganzen immer blutwenig, und diejenigen, die viel daraus machen wollen, haben von der Hauptsache eigentlich gar nichts begriffen" *(Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen* V, 251).

Musikalische Exegetik

Mehr als andere Werke laufen gerade die Wagner's Gefahr, einer endlosen Exegetik zum Opfer zu fallen: Mythos, Legende, Geschichte, Politik, Soziologie, Philosophie, Religion — alles wird herangeschleppt zur vermeintlichen Erklärung von Werken, die gar nichts anderes erfordern, um begriffen zu werden, als offene Sinne und ein empfängliches Herz. Dass die Gelehrten aus Wagner's Werken alle viel lernen können — die Mythologen, die Sprachforscher, die Philosophen, sie alle — das bezweifle ich keinen Augenblick; ich bezweifle aber

sehr, dass sie uns das Allergeringste über das Kunstwerk lehren können. Selbst die staunende Verwunderung, in die wir durch solche Betrachtungen versetzt werden, ist für die Kunst kein unbedenklicher Gewinn; durch rein künstlerische Empfängnis kämen wir jedenfalls weiter; durch sie würden wir am Ende selber Künstler und täten selber kleine Wunder![1]) Das erbärmlichste Opfer der exegetischen Wut ist natürlich die Musik dieser Dramen geworden. Denn ist auch die Musik ebensowenig beflügelte Mathematik, wie die Architektur „gefrorne Musik" ist, so ist doch ihre Gestalt eine arithmetische: Bewegungen von starren Körpern bilden die Grundlage ihrer Wirkungen. Hier liegt also das Formelwesen — oder vielmehr Unwesen — sehr nahe. Die Wiederholung bestimmter Figuren, verbunden meistens mit ihrer vielfachen Variation, war von jeher die notwendige Form aller Tonkunst; kunstvolle Musik warf verschiedene Figuren zusammen, liess sie sich ineinander verschlingen und sich umgestalten, erweiterte sie, vereinfachte sie, löste sie in ihre Bestandteile auf, fügte sie aneinander. Mochte nun diese Handhabung des Tonmaterials zuletzt durch Beethoven und Wagner zu einem unvergleichlich biegsamen, dramatischen Ausdrucksmittel ausgebildet worden sein, das Grundgewebe ihrer Symphonien musste dennoch nicht weniger aus Themen und Gegenthemen und deren Variationen bestehen als eine Fuge Bach's. Und schrieen die ersten Kritiker über Wagner's „Formlosigkeit" (genau so, wie sie es seiner Zeit bei Beethoven getan hatten), so war es ein verdienstvolles Beginnen, wenn Liszt und andere Musiker darauf hinwiesen, dass Wagner's Partituren wahre Wunderwerke der Formvollendung seien. Das war denn schliesslich für Fachkundige so unleugbar, dass die Feinde des Genies umsattelten und nunmehr behaupteten, bei Wagner komme nichts aus dem Herzen, er sei ein mathematisches Genie, das mit Tönen operiere. Beides — „Formlosigkeit" und „mathematisches Genie" — so

[1]) Wer sich für solche Fragen interessiert, weiche jedenfalls dem Dilettantismus wie der Pest aus; für Sage und Mythologie in Wagner's Werken wende er sich an Prof. Golther, Dr. Meinck und Wolzogen, für Sprache an Wolzogen, Meinck und Glasenapp (die Arbeiten dieses letzteren auf philologischem Gebiete sind noch unveröffentlicht), für Geschichte und Legende an Prof. Muncker, Golther, Hertz usw. usw.

alberne Vorwürfe, dass sie schon längst haben verstummen müssen. Was aber nie verstummte, das ist, was man die „Motivsucht“ genannt hat, ein Leiden, an dem schon mancher sein bisschen Kunstverstand verlor. Diese Neigung artet sogar immer mehr in das Formelhafte aus; die Motive werden nicht mehr bloss als die einzelnen Gliedmassen eines bestimmten symphonischen Körpers gesucht, aufgestellt und benamst, sondern die Untersuchung wird auf sämtliche Werke des Meisters ausgedehnt, und wir erfahren, dass eine bestimmte — erst sinkende, dann steigende — Figur Wagner's „Frageformel“ ist, eine andere, chromatisch aufsteigende seine „Sehnsuchtsformel“ u. s. w. Alles das ist aber doch im besten Falle nur, was Beethoven so treffend „musikalisches Gerippe“ nannte. In seiner Schrift *Über das Dichten und Komponieren* macht Wagner darauf aufmerksam, wie „gar nichtssagend, ja fast lächerlich unbedeutend“ das Beethovensche Motiv

ist, wenn man es eben als „Gerippe“ ansieht; warum bedeutet es dennoch so viel? Weil Beethoven das Schicksal mit diesen Tönen hatte an die Pforte klopfen hören. Ebenso sind Wagner's Motive darum von so zwingender Gewalt, weil sie nicht willkürlich musikalisch erfunden, sondern ihm von den Gestalten einer bereits bis zur höchsten Lebhaftigkeit gereiften dichterischen Konzeption vernehmlich zugeflüstert wurden (siehe die schöne Stelle X, 226). Die musikalischen Motive verdienen es also in hohem Masse, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln; es ist ein Wunderbares um diese Gebilde, in denen die Einheit des Kunstwerkes zugleich nach innen und nach aussen Gestalt gewinnt; wir müssen aber vor allem einsehen, dass diese Motive nicht das Erste, Ursprüngliche an dem musikalischen Aufbau sind, sondern das Endergebnis des eigentlichen dichterischen Schöpfungsaktes. Reisst man ein solches Gebilde aus dem Zusammenhang heraus, so bleibt eine blosse „Formel“; an und für sich ist eine Phrase wie

ebenso nichtssagend wie das g g g — es aus Beethoven's C-moll-Symphonie; denn seine Bedeutung erhält das Motiv erst durch das Drama. Das musikalische Motiv entblüht, wie Wagner in *Oper und Drama* auseinandersetzt, den wichtigsten Motiven der Handlung; mit der Handlung organisch verbunden ist es eine Blüte, ohne die Handlung ein Gerippe. Mag also der ausübende, fachmännisch gebildete Musiker die Technik der musikalischen Struktur studieren, wenn es der Vortrag erheischt — er läuft ja dabei nicht Gefahr, in das Grübelnde zu verfallen, da beim tatsächlichen Vortrag die künstlerische Seele zu ihrem Recht kommt — hüten wir uns aber davor, der logischen Analyse der Musik einen Wert beizumessen, den sie nicht besitzt. Immer wieder muss man auch daran erinnern, dass Wagner niemals Musik auf Worte gemacht oder „Dichtungen komponiert" hat, sondern dass das ganze symphonische Gewebe jedes seiner Dramen die poetische Atmosphäre ist, in welcher dieses Drama geboren wurde, in welcher es allmählich reifte und von welcher umhüllt es dann in die Welt — deren Luft ihm Gift wäre — hinaustrat.

Ein Beispiel, um das Gesagte zusammenzufassen.

Erst jahrelang nach der Vollendung seines *Lohengrin* entdeckte Wagner selber, dass er gewisse musikalische Phrasen darin symphonisch und motivisch angewandt hatte (vergl. U. 145). So sollten, meine ich, auch diejenigen, die tiefer in das Geheimnis seiner Werke eindringen wollen, nur nach und nach, von dem bestimmenden Allgemeineindruck möglichst vollkommener Aufführungen ausgehend, gewissermassen absichtslos in das Innere vordringen. Hier werden sie allerdings dann nie auslernen, da die Formvollendung und der Reichtum an Schönheiten, die man bisher nicht ahnte, der staunenden Betrachtung unerschöpflichen Stoff bieten. Das Beste und Kostbarste bleibt aber eine tiefinnerliche Erfahrung, die sich in Worten nicht mitteilen lässt.

Zweck dieses Kapitels

In diesem Kapitel beabsichtige ich also nur die Hauptlinien von Wagner's künstlerischem Entwickelungsgang zu skizzieren und dann an der Hand seiner Meisterwerke einige Anregung zu einem tieferen Erfassen dieser herrlichen Dramen zu geben; auch das wäre kaum nötig, hätten wir nicht — und wahrscheinlich noch auf lange hinaus — die Behandlung dieser

Werke als „Opern“ vorauszusehen, ihre Aufführung auf Operntheatern, im gewöhnlichen Opernrepertoire und durch einfache Opernsänger zu gewärtigen. Einer solchen Verunstaltung gegenüber hat allerdings eine theoretische Erörterung noch einige Berechtigung. Um Wagner's Werke wirklich kennen zu lernen, gibt es aber nur ein Mittel: den Aufführungen in Bayreuth beizuwohnen.

Von grösserer Bedeutung wird das Ergebnis dieses Kapitels für eine mehr innerliche Erfassung von Wagner's Individualität sein. „Durch dichterische Arbeiten hat man den besten Zusammenhang mit andern“, meint Goethe an einer Stelle, wo er von dem Wunderbaren und fast Unmitteilbaren alles Individuellen spricht (Bf. an Schiller vom 3. März 1799). Und in der Tat, aus Gottfried von Strassburg's *Tristan und Isolde* steigt das Bild des unbekannten Verfassers lebhafter vor unserem inneren Auge auf, als dies nach der ausführlichsten Schilderung seiner Lebensumstände der Fall sein würde; genau das selbe gilt von Richard Wagner's *Tristan und Isolde.* Wenn sämtliche Angaben über Wagner's Lebensschicksal durch einen Kataklysmus verloren gingen und allein seine Kunstwerke erhalten blieben, so würden wir diesen grossen Mann besser kennen, würde sich seine Individualität kräftiger in unserem Bewusstsein abheben als jetzt, wo die „historischen Dokumente“ die Gestalt ebenso verschütten, wie der Wüstensand die ägyptische Sphinx. Ohne dass ein ungehöriger Nachdruck darauf gelegt wird, soll für die folgende Besprechung die Einsicht bestimmend sein, dass das Herz des Künstlers sich gerade in den Schöpfungen seiner Phantasie offenbart.

KUNSTWERKE DER ERSTEN LEBENSHÄLFTE

Die Oper kann das grösste und wichtigste aller dramatischen Schauspiele sein, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinn der Neueren, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedrigt und verächtlich gemacht haben.
Sulzer

1. Jugendversuche

Die alte und die neue Sprache

Bei Wagner's Anlagen und bei der beständigen Anregung, die er vom Theater aus erhielt, kann es nicht wundernehmen, wenn seine Versuche, auf künstlerischem Gebiete sich produktiv zu betätigen, sehr frühzeitig begannen und zahlreiche Formen annahmen. Natürlich reagiert jedes Kind den Eindrücken gemäss, die es empfängt, und man ist wohl kaum berechtigt, sehr weitgehende Folgerungen aus der besonderen Art von Wagner's ersten Äusserungen zu ziehen ausser allenfalls der Feststellung, dass dieses Gemüt ein ungewöhnlich empfängliches war und dass der allen gemeinsame Nachahmungsinstinkt sich hier bis zum schöpferischen Trieb gesteigert kundtat. Mozart und Beethoven hätten nicht als Kinder schon komponiert, wären ihre Eltern nicht Musiker gewesen; Wagner hätte wahrscheinlich nicht schon in den unteren Gymnasialklassen „Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen" entworfen *(Autobiographische Skizze,* I, 8), wäre er nicht auf der Bühne aufgewachsen. Sobald aber ein Knabe recht verschiedene Eindrücke zu empfangen beginnt, so bekommen wir genaueren Aufschluss über die Richtung, in die ihn seine natürlichen Anlagen treiben. Bei Wagner's so entschiedenem und impulsivem Charakter zeigt sich sehr frühzeitig diese Richtung.

Bereits im ersten Kapitel[1]) habe ich darauf hingewiesen, dass Wagner schon in den allerersten Schuljahren für ein Fach eine ungewöhnliche Begabung an den Tag legte: für Sprache. Mit Absicht schreibe ich Sprache und nicht Sprachen; denn in der Folge hat es sich herausgestellt, dass er zum Polyglotten nicht die geringste Anlage besass und dass nicht die formale Vergleichung, die das Wesen unserer Philologie ausmacht, sondern das tiefe, künstlerische Erfassen des lebendigen Sprachorganismus ihn so auffallend begeisterte. Nicht also für Sprachen, wohl aber für Sprache zeigte Wagner schon als Kind eine besondere Beanlagung. Das ist nun gewiss bemerkenswert und verleiht der sonst nicht so sehr auffallenden Tatsache, dass er sich schon in der Schulzeit mit Gedichten und Trauerspielen abgab, eine besondere Bedeutung; denn zu der grossen Empfänglichkeit für Eindrücke und zu dem ausgesprochenen Schaffenstrieb gesellt sich hier eine ungewöhnliche Anlage, sich in die Geheimnisse des ersten und unerlässlichsten Ausdrucksmittels für unsere Empfindungen zu versenken und sie sich zu eigen zu machen. Hier, genau an diesem Punkt liegt die urkundliche Gewähr für die unzweifelhafte Genialität der Anlage; denn hier ruht der Keim zu jener „Harmonie zwischen Empfindung und Ausdruck", von der ich in der Einleitung gesprochen habe. Viele Jahre später schrieb Wagner: „Die unerlässliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes ist die Sprache" (IV, 262); aber — wie er an einem anderen Orte treffend ausführt — „die Sprache gehört ja nicht uns, sondern wird uns als ein Fertiges von aussen gegeben" (V, 238); um diese Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes zu beherrschen, muss man also die Sprache erringen, erkämpfen, und hierzu trieb den Knaben schon früh sein künstlerischer Instinkt. Dass sein Ringen wirklich nach „Ausdruck" ging und dass die Lehrer des Dresdener Gymnasiums sich gewaltig getäuscht hatten, als sie die auffallende sprachliche Begabung des jungen Wagner für eine philologische Anlage hielten, das zeigte sich bald unzweideutig: es zeigte sich an der Art, wie er dazu kam, Musik zu studieren.

Eine ausgesprochene Begabung für Musik hat Wagner allerdings als kleines Kind schon gezeigt; denn trotzdem er

[1]) S. 46.

wenig oder gar keinen Unterricht genossen hatte, spielte er nach dem Gehör und vom Blatte. Das Technische des Klavierspiels war ihm jedoch zuwider, und ein tieferes Interesse zeigte er erst dann für Musik, als er in seinem 16. Jahre sein erstes grosses Trauerspiel — aus Hamlet und Lear zusammengesetzt — vollendet hatte. Auch hier war natürlich ein äusserer Eindruck entscheidend gewesen. Die Familie war von Dresden nach Leipzig gezogen; hier hörte der Jüngling zum erstenmale symphonische Musik: „Während ich mein grosses Trauerspiel vollendete", schreibt Wagner, „lernte ich in den Leipziger Gewandhauskonzerten zuerst Beethovensche Musik kennen; ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. Auch mit Mozart befreundete ich mich, zumal durch sein Requiem. Beethoven's Musik zu *Egmont* begeisterte mich so, dass ich um alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen. Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nötige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu tun, lieh ich mir auf acht Tage Logier's *Methode des Generalbasses* und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloss, Musiker zu werden" (I, 9). Aus diesem Vorgang lernen wir sehr viel über des Meisters Anlagen. Ebensowenig wie Wagner's Interesse für Sprache aus einer analytisch-philologischen Neigung entsprang, ebensowenig reizte ihn die Musik, solange er sie nur als ein Spiel schöner Formen kannte und solange er selber als Dichter noch nicht nach Ausdruck rang. Die Erfahrung einer leidenschaftlich dramatischen Musik, verbunden mit diesem eigenen Bedürfnis, mehr zu sagen, als er mit Worten allein hatte sagen können, war es, was ihn dazu trieb, die Beherrschung auch dieses zweiten Ausdrucksmittels zu erstreben. Es war ein Dichter, der Musiker wurde. — Auch hier finden wir in *Oper und Drama* Worte, die sich wie ein Stück Autobiographie ausnehmen. Nachdem der Meister ausgeführt hat, wie unsere Wortsprache immer konventioneller, immer ärmer an Gefühlsinhalt wurde, fährt er fort: „Wir können nach unserer innersten Empfindung in dieser Sprache gewissermassen nicht

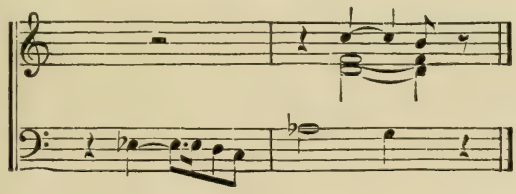
mitsprechen, denn es ist uns unmöglich, nach dieser Empfindung in ihr zu erfinden; wir können unsere Empfindungen in ihr nur dem Verstande, nicht aber dem zuversichtlich verstehenden Gefühle mitteilen; und ganz folgerichtig suchte sich daher in unserer modernen Entwicklung das Gefühl aus der absoluten Verstandessprache in die absolute Tonsprache, unsere heutige Musik, zu flüchten". Die Musik ist „die erlösende und verwirklichende neue Sprache, in welcher der Dichter schliesslich den tiefsten Inhalt seiner Absicht am überzeugendsten einzig kundtun kann" (IV, 122 und 125). Für Wagner ist also die Musik eine „neue Sprache". Mit dem selben Eifer und dem selben Erfolg, mit dem er sich auf die „alte Sprache" geworfen hatte, warf er sich nun auf die „neue". Die Familie und die Lehrer schüttelten bedenklich den Kopf; sie hielten den Jüngling für flüchtig; er aber verfolgte mit heftigem Eigensinn den Weg, den ein unfehlbarer, unbewusster Instinkt ihn wies. „Das Mächtigste im Dichter, welches seinem Werden die gute und die böse Seele einbläset, ist gerade das Unbewusste", bemerkt Jean Paul.

Einige Zeit lang studierte und komponierte Wagner im geheimen allerhand. Sein interessantester Versuch war ein Schäferspiel, zu welchem er „gar keinen dichterischen Entwurf machte, sondern Musik und Verse zugleich schrieb und so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen liess". Dann aber empfand er die Notwendigkeit, gründliche Studien zu betreiben; er tat es mit grossem Erfolg, und der Thomaskantor Weinlig konnte ihn als vollendeten Kontrapunktiker aus der Lehre entlassen. Die eigentliche Technik der Komposition erlernte Wagner dann durch zahlreiche eigene Versuche. Der Meister selber legte auf diese Versuche, die in seinem künstlerischen Entwickelungsgange nur die Bedeutung von Studien zur Beherrschung der „musikalischen Sprache" besitzen, so wenig Wert, dass sie gänzlich verschollen und zum nicht geringen Teil verloren sind. Unbedeutend waren diese Erstlingswerke des 18- und 19jährigen Jünglings aber gewiss nicht; denn abgesehen von der bekannten Sonate, die Breitkopf schon 1831 verlegte, und von einigen anderen Kleinigkeiten für Klavier, sehen wir, dass seine Orchesterkompositionen fast alle entweder im Theater oder im Gewand-

haus zur Aufführung kamen, so z. B. im Jahre 1830 die B-dur-Ouverture mit Paukenschlag, 1832 die D-moll-Konzertouverture und die C-dur-Ouverture mit Fuge sowie die Ouverture zu König Enzio, die Symphonie in C-dur, eine Scene und Arie u. s. w.

Wagner's erste Oper

Im Jahre 1832, als Wagner genau 19 Jahre alt war, schrieb er seine erste Oper, *Die Hochzeit.* Dieses Werk wurde nie vollendet, da er es auf Wunsch seiner Schwester Rosalie, welcher die glühend sinnliche Dichtung nicht gefiel, vernichtete. Dennoch hat es für uns ein sehr grosses Interesse; ein Fragment dieser Oper hat sich in Würzburg erhalten, wo es von dem bekannten Musikgelehrten Wilhelm Tappert vor einigen Jahren entdeckt wurde; aus diesem ziemlich umfangreichen Fragment ersehen wir, dass Wagner in seinem allerfrühesten Bühnenwerk schon charakteristische musikalische Phrasen symphonisch benützte, also die Einheit der Form, die seine Werke von der sonstigen „Oper" unterscheidet, schon damals erstrebte. Ausserdem ist die scharfe Plastik an dem einen von Tappert mitgeteilten Beispiel sehr auffallend:



Beide Teile dieses Motivs gemahnen direkt an den *Nibelungenring. Die Hochzeit* bildet also ein nicht unwichtiges Dokument über Wagner's echte und ursprüngliche Eigenart.[1]) In den nun folgenden Jahren, wo er

„der Irrnis und der Leiden Pfade"

wandeln musste, erscheint diese Eigenart doch manchmal nach einer oder der anderen Richtung hin etwas verwischt und unkenntlich. Das ist aber das Unvergleichliche der musikalischen „Sprache", dass ein einziger Takt Unendliches enthalten kann. Wir wissen nicht, aus welchem „wichtigsten Motiv der Hand-

[1]) Vgl. *Musikalisches Wochenblatt,* 1887, S. 337.

lung“ jenes musikalische Gebilde in der *Hochzeit* „entblüht“ ist; jedenfalls bildet aber diese stolz sich aufbäumende und zugleich weiche Figur im Basse, verbunden mit den Accorden im Diskant, die an das „Wehe! wehe!“ des *Rheingoldes* erinnern, ein unzweifelhaftes „Richard Wagner-Motiv“.

---

2. Die Feen und Das Liebesverbot

Die Dichtung und die Musik

Diese zwei Werke entstanden schnell nacheinander am Beginn jener ersten Wanderjahre an deutschen Provinzialbühnen. Wie ich bereits im ersten Kapitel berichtet habe, kamen *Die Feen* zu Lebzeiten des Meisters niemals zur Aufführung, *Das Liebesverbot* ein einziges Mal. Es sind vergebliche Versuche, den Zugang zur Bühne zu erzwingen; biographisch sind sie hauptsächlich als Zeugnisse der unglaublichen Elasticität von Wagner's Geist von Wert. Nichts Verschiedeneres kann man sich denken als die schwärmerisch-romantischen *Feen* und das komische und manchmal recht derbe *Liebesverbot.* So eisern unnachgiebig dieser Mann auch sein kann, und so unverrückbar er das einmal als richtig Erkannte festhält, ebenso geschmeidig ist er sowohl in seinem Suchen nach diesem Richtigen als in seiner Gabe, sich gegebenen Verhältnissen oder Eindrücken anzupassen. Schon die Wahl des Stoffes und auch die Art, wie der gewählte Stoff dichterisch bearbeitet wird, lassen es im ersten Augenblick kaum glaubhaft erscheinen, dass *Das Liebesverbot* von dem selben Verfasser wie *Die Feen* herrührt und gar noch in so unmittelbarer Folge; und doch, am 1. Januar 1834 war der letzte Federzug an den *Feen* getan worden, und im Mai des selben Jahres entstand schon die Dichtung des *Liebesverbotes.* Die musikalische Ausführung der beiden Werke bietet einen mindestens ebenso auffallenden Kontrast wie die poetische. Zwar kennen wir von der Partitur des *Liebesverbotes* nur einige Fragmente, da es bisher nicht im Druck erschienen ist; aber die Stelle, die in der illustrierten Ausgabe dieses Werks (eingeheftet zwischen S. 220 und 221) dem Leser im Klavierauszug mitgeteilt wird, genügt um so mehr, den Charakter dieser Musik zu bezeichnen, als sie das ergreifendste Moment der ganzen Dichtung ist — jene Stelle nämlich, wo die

hochherzige Isabella um ihres Bruders Leben fleht — die keusche Jungfrau für den sündigen Mann. Ausdruckslos wird man diese Arie nicht finden; doch kommt eine derartig opernhafte Behandlung der Stimme in den *Feen* nicht ein einziges Mal vor. Ausserdem haben wir Wagner's eigenes Zeugnis; er schreibt: „Wer die Komposition des *Liebesverbotes* mit der der *Feen* zusammenhalten würde, müsste kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte; die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwickelungsganges sein" (IV, 316).

Sieht man diese beiden Dichtungen nun etwas näher an;[1]) blickt man durch die flimmernde Opernschale hindurch und erfasst den poetischen Kern: so erkennt man recht wohl, dass sie von dem selben Dichter herrühren und dass sie sogar mit den Werken seiner Reife durch manchen Zug nahe verwandt sind. In beiden Werken bildet die Erlösung durch die Liebe das Grundmotiv; in beiden Werken finden wir auch die Sünde und die Gnade als gestaltende Momente. Allerdings werden im *Liebesverbot* (das den Titel „Grosse komische Oper" führt) diese Motive mehr angedeutet als ausgeführt; wie toll aber auch diese jugendliche Komödie sich gebärden mag, die Errettung des sündigen Mannes durch die keusche Jungfrau, seine Schwester, bildet doch ihr Thema, wodurch das Werk einerseits *Rienzi*, andrerseits dem *Fliegenden Holländer* und *Tannhäuser* verwandt erscheint. Das frühere Werk aber, *Die Feen*,

[1]) Die genaue Bekanntschaft mit Wagner's Dichtungen darf bei jedem Gebildeten vorausgesetzt werden; nur bei diesen frühesten Werken wäre ein Unwissen zu entschuldigen. Das *Liebesverbot* ist fast genau nach Shakespeare's *Mass für Mass* gedichtet; den Inhalt der *Feen* erzählt Wagner folgendermassen: „Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, dass er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstiesse. — — Die in einen Stein verwandelte Fee wird durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig mit der Gewonnenen in die unsterbliche Wonne der Feenwelt aufgenommen." (Vgl. *Eine Mitteilung an meine Freunde*, IV, 313.)

führt jene tiefen poetischen Momente so ergreifend schön vor, dass nur das viele opernhafte Beiwerk es — als Ganzes — verunstaltet. Wie tragisch ist die Szene, wo Arindal das Liebste, was er auf der Welt besitzt, sein Weib Ada, verflucht, wie ergreifend der Höhepunkt des Dramas, die Wahnsinnszene, mit ihrer reichen Skala der verschiedensten menschlichen Empfindungen, wie herrlich erdacht jene Entzauberung des Steines durch den sehnsüchtigen Gesang des Geliebten! „Ja," ruft Arindal, „ich besitze Götterkraft! Ich kenne ja der holden Töne Macht, der Gottheit, die der Sterbliche besitzt!" Er singt; der Gesang entzaubert den Stein; sein geliebtes Weib sinkt ihm in die Arme. Keine Stelle lässt uns aber den ganzen Wagner so zweifellos erraten wie die, welche in der illustrierten Ausgabe (S. 218) im Faksimile vorliegt. Arindal hat eine Hirschin erjagt:

„Ich zielte gut! Ha, Ha! Das traf ins Herz!
O seht! das Tier kann weinen!
Die Träne glänzt in seinem Aug';
O! wie's gebrochen nach mir schaut!
Wie schön sie ist!"

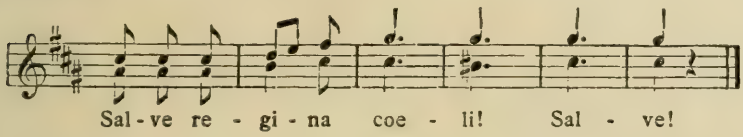
Nicht bloss gemahnt dieses Betonen des Mitleides mit dem Tier an *Parsifal:*

gebrochen das Aug', siehst du den Blick!"

sondern vor allem verraten diese wenigen Verse die besondere poetische Beanlagung des Wort-Tondichters. Kein blosser Wortdichter hätte es unternehmen dürfen, mit den einfachen Worten „O seht! das Tier kann weinen!" eine so tiefe Empfindung auszusprechen und sie ohne Übergang an das „Ha, Ha! das traf ins Herz!" anzureihen; kein blosser Tondichter hätte sich mit den wenigen Takten und der ergreifend-einfachen Deklamation zufrieden gegeben. Hier wird uns klar: der Poet, der uns da plötzlich aus dem Werk des Zwanzigjährigen entgegentritt, wird der Welt eine neue Kunst offenbaren.

Was die Musik dieser beiden Werke anbelangt (*Das Liebesverbot* beurteile ich nur nach einigen Fragmenten), so

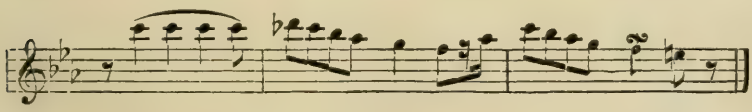
scheint mir das Charakteristische daran — wenn man zunächst das Ganze ins Auge fasst — dass sie überall, wo der Musiker nicht entweder ganz frei ist oder vorübergehend von der Dichtung zu eigener Erfindung angeregt wird, eine ziemlich ausgesprochene Unselbständigkeit verrät. Wo das dagegen der Fall ist, da tritt uns schon der authentische Richard Wagner entgegen. Im *Liebesverbot* finden wir z. B. in dem Kirchenchor der Nonnen eine deutliche Vorahnung der Gnadenmelodie[1]) in *Tannhäuser:*



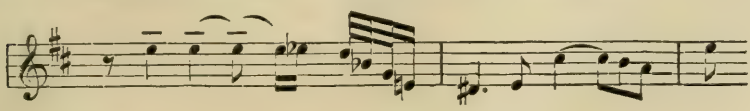
Die Partitur zu den *Feen* enthält Stileigentümlichkeiten, die sogar unmittelbar auf *Parsifal* hinweisen. Man vergleiche z. B. bei der Stelle im ersten Akt:

„Dein Auge leuchtet mir nicht mehr!
Dein Busen, ach, erwärmt mich nicht!
Kein Kuss stillt meiner Lippen Durst!
Dein Arm umfängt mich nimmermehr!"

die musikalische Figur, die jeden Vers von dem folgenden trennt:



und die abwechselnd von Violoncell, Violine, Bratsche und Flöte vorgetragen wird, mit der Figur in *Parsifal:*



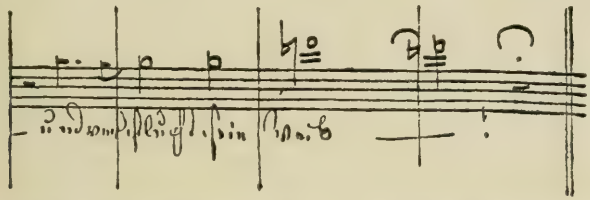
die eine ähnliche Anwendung bei der Stelle im zweiten Akt findet:

[1]) Akt III: „Und Tausenden er Gnade gab, entsündigt er Tausende sich froh erheben hiess".

„Ja! Diese Stimme! So rief sie ihm; —
und diesen Blick, deutlich erkenn' ich ihn — usw.

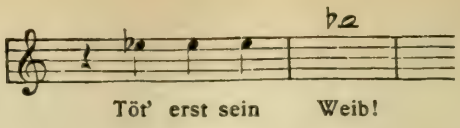
In den *Feen* aber sind auch die reinmusikalischen Teile einer besonderen Beachtung würdig: die Ouvertüre ist aus den wichtigsten dramatischen Motiven aufgebaut und von echt Wagnerschem Geist durchweht; die Einleitung zum zweiten Akt gemahnt durch die stürmische Leidenschaftlichkeit und die prägnanten Themen an weit spätere Kompositionen, z. B. an die Einleitung zum zweiten Aufzug der *Walküre;* die Einleitung zum dritten Aufzug (Siegesreigen), obwohl weniger bedeutend, hat schon etwas von jenen gesättigten Farben und von jenem unnachahmlich stolzen Ausdruck, die Wagner später oft zur Schilderung des Erhaben-Majestätischen anwandte, z. B. in *Rienzi,* in *Tannhäuser* (Einzug der Gäste), im Huldigungsmarsch für König Ludwig II. usw. Dagegen lässt sich nicht leugnen, dass die Nachahmung fremder Muster oder zum wenigsten der vielleicht halb unbewusste Einfluss von Meistern, die auf ihn Eindruck gemacht hatten, die eigene Individualität des Komponisten immer wieder bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Das wäre ja an und für sich nichts besonders Auffallendes: interessant aber und sogar hochbedeutend für die Kenntnis von Wagner's künstlerischer Entwickelung ist es festzustellen, dass sich der junge Autor nicht einem Meister, nicht einer Schule anschliesst, sondern alles Beste kennt, alles beherrscht und — je nach dem Charakter der vorliegenden eigenen Dichtung — sich dem Eindruck der verschiedensten Stilarten überlässt. Von der Musik zum *Liebesverbot* sagt der Meister selber, sie sei unter dem Einfluss der „neueren Franzosen" (Auber's namentlich) und der Italiener entstanden; von den fast gleichzeitig entstandenen *Feen* dagegen berichtet er: „Nach den Eindrücken Beethoven's, Weber's und Marschner's auf mich setzte ich den Text in Musik." Wie sehr er andrerseits sich der Führung Mozart's anvertraute, beweist ein Aufsatz aus diesem selben Jahre 1834, in dem er schreibt: „Wir haben uns immer mehr von dem Wege entfernt, den Mozart zum Heil für unsere dramatische Musik einschlug". Bedenkt man nun ausserdem, wie eingehend Wagner sich mit Gluck beschäftigte, wie willig er sich durch die von ihm besonders

hochgehaltenen Meister der älteren französischen Schule Cherubini, Méhul und Spontini belehren liess, so sieht man, wie umfassend und wie vielseitig die dramatisch-musikalische Schule dieses grossen Tondichters war.[1]) Inwiefern sich die genannten Einflüsse in dem *Liebesverbot* fühlbar machten, können wir nicht genauer feststellen, da nur wenige Bruchstücke bekannt sind. In den *Feen* scheinen die Fachmusiker einstimmig das Vorwalten des Weberschen Einflusses für das Bezeichnendste zu halten. Ich wage es nicht, dem zu widersprechen; manches scheint mir aber weit eher auf Beethoven hinzudeuten; der Schluss der Wahnsinnszene dürfte z. B. eher von Beethoven's *Malinconia* als von irgend einer Komposition Weber's angeregt sein. Und von ganz besonderer Bedeutung ist die sehr häufige Anlehnung an Beethoven in der Deklamation fast überall dort, wo poetisch Tiefes zu deklamieren ist. Man vergleiche z. B. folgende Stelle:

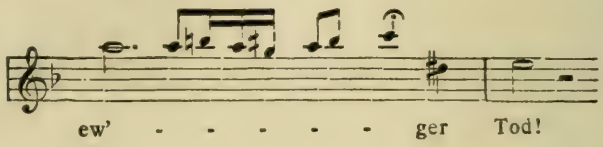


(im Diskantschlüssel geschrieben, der erste Ton e, der zweite h) mit Leonore's

[1]) Friedrich Pecht, der Wagner Ende der dreissiger Jahre begegnete, berichtet: „Seine Vertrautheit mit der gesamten musikalischen Produktion aller Zeiten war für einen so jungen Mann fast unbegreiflich. Die frühesten Italiener wie Palestrina, Pergolese und andere kannte er ebenso genau wie die älteren Deutschen; von Sebastian Bach bekam ich durch ihn überhaupt erst einen Begriff; Gluck beschäftigte ihn damals schon unaufhörlich; Haydn's Naturmalerei, Mozart's Genie, wie die unglücklichen Einflüsse seiner Stellung in Salzburg und Wien, die Eigentümlichkeiten der Franzosen, des Lully, Boieldieu, Auber, endlich seines Lieblings Weber wunderbar volkstümliche Art, Beethoven's sie sämtlich überragende Gestalt, Mendelssohn's zierliche Salonmusik, sie alle schilderte er uns, immer einzelne Melodien vorsingend, mit einer solchen Lebendigkeit, solcher plastischen Kraft, dass sie mir bis heute so im Gedächtnis geblieben sind, wie er sie vor uns hingestellt.„ (Beilage zur Allgem. Zeitung vom 22. März 1883. In seinen 1894 erschienenen *Erinnerungen* weiss Pecht viel weniger Interessantes über Wagner zu erzählen.)



und man beachte solche Wendungen wie in der schönen Stelle „Was, o was ist die Unsterblichkeit? Ein grenzenloser, ew'ger Tod!" — das



Jedenfalls ergibt sich eins mit Sicherheit aus dem Studium der zwei ersten Bühnenwerke Wagner's: war hier unzweifelhaft die Rücksicht auf die Musik — auf die „Oper" — das bestimmende Moment bei der Wahl und der Ausführung der Texte, so erwies sich diese Rücksicht als ein zweischneidiges Schwert. Indem sie nämlich der dichterischen Erfindung Fesseln anlegte, hatte sie auch die musikalische Erfindung beschränkt. Denn Wagner ist und bleibt immer und überall ein Dichter. Wo in den *Feen* die Dichtung grosse Momente herbeiführt und ihnen den passenden Wortausdruck verleiht, da treffen wir bedeutende Musik an; wo sie zum „Operntext" wird, da geht dem Verfasser der musikalische Atem aus. Es gilt hier von Wagner selber, was er einmal über das Liederkomponieren schrieb: „Es gibt uns von der gesunden Stellung des Musikers zum Dichter das beste Zeugnis, wenn seine Tongebilde ganz in dem Grade auch musikalisch werden, als sie von einem bedeutenden Inhalt des Gedichtes angeregt sind"[1]).

Wortdichter und Tondichter

In meiner Schrift *Das Drama Richard Wagner's* habe ich einen besonderen Nachdruck auf das „paarweise Auftreten" der Werke aus Wagner's erster Lebenshälfte gelegt. In der Tat, das Phänomen ist ein sehr auffallendes. Hier sehen wir *Die Feen* und *Das Liebesverbot* unmittelbar nacheinander entstehen; dann folgen nach mehrjähriger Pause die ebenso stark

[1]) *Über Wilhelm Baumgartner's Lieder,* abgedruckt in den Briefen an Uhlig, S. 154—156.

kontrastierenden Werke *Rienzi* und *Der Fliegende Holländer*, die zeitlich so eng miteinander verknüpft sind, dass es wirklich nur Zufall ist, wenn *Rienzi* vor dem *Fliegenden Holländer* vollendet wurde; auch die Gestalten des *Tannhäuser* und *Lohengrin* stiegen gleichzeitig vor der Phantasie des Meisters auf, und die dramatisch-musikalische Ausführung des einen Werkes folgte auch hier so schnell auf die des anderen, als die vielfachen Pflichten der amtlichen Kapellmeisterstellung es nur erlaubten. In jener Schrift, wo nicht das Leben Wagner's, sondern die von ihm verwirklichte neue Form des Dramas, das *Wort-Tondrama*, meinen einzigen Zielpunkt bildete, habe ich diese auffallende und zunächst rätselhafte Erscheinung als die Folge eines Konfliktes zwischen dem Dichter und dem Musiker, oder besser noch zwischen dem Wortdichter und dem Tondichter, im Busen des Meisters gedeutet. Ich habe dort darauf aufmerksam gemacht, dass zwischen *Die Feen*, *Rienzi* und *Lohengrin* eine gewisse Verwandtschaft bestehe, die man als ein relatives Vorwiegen des musikalischen Ausdrucks bezeichnen könne, wogegen dann solche Werke wie *Das Liebesverbot* und *Der Fliegende Holländer* als — allerdings sehr verschieden geartete — Reaktionen des Dichters gegen jenes Übergewicht zu betrachten seien. Wenn man einzig die dramatische Form im Sinne hat; wenn man das Werden dieser dramatischen Form von ihrer bewussten, vollkommensten Gestaltung aus bis zu ihren ersten Anfängen zurück verfolgt: so ist diese Auffassung nicht nur berechtigt, sondern geboten. Einer jeden solchen Deutung haftet jedoch etwas Künstliches an; immer erinnert sie an die Wiederholung von Naturphänomenen im physikalischen Laboratorium, wo die Eliminierung aller Nebenumstände zwar das einzelne Phänomen, den einen Bestandteil irgend eines Naturvorganges ausserordentlich deutlich hervortreten lässt, dagegen aber die vielgestaltige Wirklichkeit zugleich wesentlich entstellt. Hier zumal, in einem Buche, welches dem Leben Wagner's gilt, welches überall den Menschen ins Auge fasst und auch seine Werke weniger an und für sich betrachtet denn als Kundgebungen, die uns dazu verhelfen sollen, den künstlerischen Lebensgang dieses Menschen noch genauer zu erfassen, hier wäre eine noch so vorsichtig verklausulierte Unterscheidung zwischen dem Dichter und dem Musiker in Wagner

unstatthaft, weil zu willkürlich. Der jugendliche Verfasser der *Feen* und des *Liebesverbotes* ist der selbe, den wir vor kurzem als Knaben Tragödien und Schäferspiele schreiben sahen, wobei der starke poetische Nachahmungstrieb uns weniger individuell charakteristisch erschien als jenes „Ringen nach Ausdruck", welches sich darin bekundete, dass der kleine Dichter sich mit so auffallendem Eifer erst auf die Beherrschung der Wortsprache und nachher auf die der Tonsprache stürzte. Es ist eben der eine, selbe Mann, der sich zur erschöpfenden Mitteilung seiner poetischen Absicht aller Ausdrucksmittel bedient und bedienen muss, der ebensowenig der „unerlässlichen Grundlage" der Wortsprache als der „verwirklichenden Mitwirkung" der Tonsprache entbehren kann. Geht man also auf die schöpferische Seele zurück, so ist hier jede Unterscheidung zwischen dem Dichter und dem Musiker rein künstlich: der Musiker ist der „den tiefsten Inhalt seiner Absicht kundtuende Dichter"; der Dichter kann aber diese Absicht überhaupt nur fassen — die Absicht, einen so tiefen Gefühlsinhalt unmittelbar kundzutun — insofern und weil er im Herzen ein Musiker ist. Je vollkommener nun Wagner's Meisterschaft wird, um so unmöglicher ist es, einen Strich zu ziehen und zu sagen: bis hierher geht das Werk des Dichters, hier beginnt das Werk des Musikers. Eine Dichtung wie die zum *Tristan* z. B. ist sowohl in ihrer ganzen Konzeption und in allen Hauptlinien der dramatischen Ausführung als auch in den intimsten Einzelheiten der Versbildung und der Wortwahl ebenso aus Musik hervorgegangen wie Aphrodite, die Göttin der vollendeten Schönheit, aus den Wellen des Meeres. Ob wir also das Schäferspiel des Jünglings oder die Meisterwerke des gereiften Mannes in Betracht ziehen, Wortdichter und Tondichter sind bei Wagner ein und das selbe Wesen. Um aber solche frühen Werke wie *Die Feen* und *Das Liebesverbot* richtig zu verstehen — ich meine, um ihre Bedeutung und ihren Sinn in der Lebensentwickelung Wagner's mit Verständnis zu deuten — darf folgende sehr einfache Erwägung nicht übergangen werden. Die Wortsprache lernt sich gewissermassen von selbst; von der Geburt an wird sie stündlich geübt, und unsere Schulbildung bezweckt zum grossen Teil nichts weiter als die Befestigung in der Handhabung dieses Ausdrucksmittels; die Tonsprache

dagegen bedingt zu ihrem vollkommenen Gebrauch die Beherrschung einer äusserst komplizierten Technik, die ebenso ausserhalb des gewöhnlichen menschlichen Gesichtskreises liegt wie die höhere Mathematik. Man hat grosse Dichter mit sehr geringer Schulbildung gesehen: niemals hat ein Komponist gelebt, der nicht die Technik des musikalischen Apparates durch lange mühsame Studien erworben hätte. Die Musik erfordert eben eine Technik. Zur Erreichung absoluter Meisterschaft im Gebrauch des technischen Apparates — ich spreche nicht von der dichterischen Vertiefung — haben die unzweifelhaftesten musikalischen Genies, ein Mozart, ein Beethoven, viele Jahre gebraucht. Darum sahen wir auch Wagner, als er ernstlich an das Studium der Tonkunst schritt, ganz Musiker werden, sahen wir ihn eine Zeitlang rein musikalische Werke, Ouvertüren und Sonaten und Symphonien, schreiben. Aber auch jetzt, wo er mit den *Feen* und dem *Liebesverbot* zu seinem eigentlichen Gebiet, zur Bühne, zurückkehrt, waltet der Musiker unverkennbar vor — oder, besser gesagt, der Wort-Tondichter Richard Wagner ist am meisten um den musikalischen Ausdruck besorgt: die Sorge, hierin das Richtige zu treffen, bestimmt ihn fast durchweg, sowohl in der Wahl des Stoffes als in seiner Ausführung. Wenn man aber — was gewöhnlich geschieht — die Sache so darstellt, als sei Wagner damals „Musiker" — einfach „Opernkomponist" — gewesen und erst später sei er nach und nach zum „Dichter" geworden, so stellt man offenbar den Kegel auf den Kopf. Nicht weil Wagner vorwiegend Musiker war, bildet die Musik in diesen frühen Werken das vorherrschende Element, sondern im Gegenteil, weil er noch nicht ein so grosser, ein so gewaltiger Musiker war wie später. Man wird wohl kaum im Ernst zu behaupten wagen, es sei mehr Musik in den *Feen* als in *Tristan* und *Parsifal*? In den frühen Werken ist eben der Musiker noch nicht ganz flügge, beherrscht der spätere Meister den musikalischen Ausdruck noch nicht unbedingt; er wagt es noch nicht, sich der Musik als seinem heimischen Element vollkommen sorglos anzuvertrauen. Die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunktes löste er freilich schon spielend — dies Zeugnis hatte ihm der Thomaskantor ausgestellt; seine Beherrschung des polyphonen Satzes war zwar schon bewundernswert, seine Kenntnis der menschlichen

Stimme und der Orchesterfarben auffallend; was ihm aber noch fehlte, war das unbedingte Vertrauen auf die poetische Allmacht der Musik. Nicht aus ihrer Fülle bestimmt hier die Musik das Gedicht — wie in *Tristan* — sondern die Sorge um den musikalischen Ausdruck wirkt bestimmend und vielfach hemmend auf die Dichtung. Die ganze Entwickelung Wagner's kann von diesen ersten Versuchen an als ein progressives Erstarken des Musikers betrachtet werden. Und wollen wir das wirklich charakteristische Merkmal der *Feen* und des *Liebesverbotes* in dieser Evolution bestimmen, so dürfen wir nicht die Behauptung aufstellen: hier war Wagner noch ein blosser Musiker, sondern wir müssen vielmehr sagen: hier spielt die Musik eine überwiegende Rolle und verleiht diesen dramatischen Versuchen den Stempel reinmusikalischer, opernhafter Werke, bloss weil der Wort-Tondichter des musikalischen Ausdruckes (wie er dessen für sein Ziel bedarf) noch nicht vollkommen Herr ist: die ihr noch anhaftende Unselbständigkeit macht die Musik zum äusserlich vorherrschenden Element.

3. Rienzi und Der Fliegende Holländer.

Geschichtliche Daten

Die Idee, den römischen Tribunen zum Helden einer Oper zu erwählen, scheint bei Wagner so weit zurückzureichen, dass sie zeitlich wohl unmittelbar an die Ausführung des *Liebesverbotes* anknüpft. Den endgültig bestimmenden Anstoss gab aber der bekannte Roman Bulwer's, den der Meister im Sommer 1837 las. Im Januar 1838 entstand der erste ausführliche Entwurf des *Rienzi* und im Sommer des selben Jahres die Dichtung. Trotz der grossen Unterbrechung durch die Reise nach Paris im Sommer 1839 und durch die vielen Plackereien, die dann angingen, war die Partitur im November 1840 vollendet. In jenem Frühjahr 1838 aber, gerade als Wagner an die Ausführung seiner *Rienzi-Dichtung* ging, trat auch die Gestalt des *Fliegenden Holländers* — durch eine zufällige Lektüre angeregt — lebhaft vor seine Phantasie; der Meister schreibt von jenem ersten Eindruck: „Dieser Gegenstand reizte mich, und prägte sich mir unauslöschlich ein". Einstweilen wich

jedoch die Gestalt des *Holländers* vor der des *Rienzi* zurück. Als nun Wagner im Sommer 1839 auf einem kleinen Segelschiff bei Sturm und Wetter von Pillau nach London reiste, wobei das Schiff einmal an der Küste Norwegens vor Anker gehen musste, „da tauchte der *Fliegende Holländer* wieder auf: an Wagner's eigener Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffgetriebe Physiognomie und Farbe" (IV, 321). In Paris angekommen, reichte Wagner einen Entwurf zum *Fliegenden Holländer* bei der Grossen Oper ein, noch ehe er *Rienzi* vollendet hatte; der Entwurf wurde ihm abgekauft, die Dichtung und Komposition aber andern übergeben! Bald nach der Vollendung des *Rienzi* (im Mai 1841) dichtete dann der Meister seinen eigenen Text und vollendete in sieben Wochen die ganze Komposition (in der Skizze), also wenige Monate nach *Rienzi.* Dass *Rienzi* und *Der Fliegende Holländer* bald darauf (im Winter 1842—43) wenige Wochen nacheinander in Dresden zur ersten Aufführung gelangten, ist schon im ersten Kapitel berichtet worden. Der grosse Erfolg dieser Werke war es, was zu Wagner's Ernennung zum Hofkapellmeister in der sächsischen Hauptstadt führte.

Das Quid pro quo

Es wäre wohl nicht schwer, der künstlerischen Entwickelung des Wort-Tondichters schrittweise von jenem Schäferspiel an, bei dem er Worte und Musik zugleich schrieb, bis zum *Ring* und zu *Tristan* mit Verständnis zu folgen, trügen wir nicht vor dem geistigen Auge gleichsam gefärbte Brillen, nämlich die fertigen Begriffe, die uns alle Erscheinungen in bestimmten unabänderlichen Farben erblicken und somit die feineren — oft wesentlichsten — Abstufungen übersehen lassen. In diesem Falle ist es der Begriff „Oper", der das Verständnis sehr erschwert. Wagner sagt einmal: „Die unlösbarsten, quälendsten und entwürdigendsten Belästigungen, Sorgen und Demütigungen sind für mein Leben aus diesem einen Missverständnis hervorgegangen, welches mich der Welt und allen in ihr enthaltenen ästhetischen und sozialen Beziehungen, durch die Nötigung der äusseren Lebensgestaltung und der Lage der Dinge, eben nur als ‚Opernkomponisten' und ‚Opernkapellmeister' hinstellte. Dieses sonderbare *Quid pro quo* hat mich in eine stete Konfusion aller meiner Beziehungen zur Welt und namentlich meiner

Haltung gegenüber ihren Ansprüchen an mich bringen müssen" (VIII, 238). Dieses selbe Quid pro quo wirkt aber noch heute ebenso störend auf das volle, freie Verständnis von Wagner's dichterischer Anlage und von dem Wesen seiner Werke. Schon dass Wagner ohne weiteres zu der Kaste der ausübenden Fachmusiker gezählt wird, ist irreführend; denn nur etwa zwölf Jahre war er als Kapellmeister tätig, also nur ein Sechstel seines ganzen und nicht ein Viertel seines öffentlichen Lebens. Wagner ist nicht in Musikerkreisen aufgewachsen; seine musikalischen Fachstudien hat er, während er Student der Philosophie war, auf dem Wege des Privatunterrichts absolviert und ohne jemals den Fuss in eine irgendwie geartete „Musikschule" gesetzt zu haben; das Weitere hat er dann durch unermüdliches Studium von Partituren, namentlich denjenigen Beethoven's (er hat mit 20 Jahren die Neunte schon auswendig gewusst!) und durch zahlreiche eigene Kompositionsversuche sich erworben. Dann ging er zur Bühne. Schon diese ganze Entwickelung zeigt einen Mann, dem die Musik nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel des Ausdrucks ist. Man beachte auch, dass Wagner's musikalische Technik eine — wenn ich so sagen darf — rein geistige war; auf mechanische Technik, d. h. auf die Beherrschung irgend eines Instruments, hat er keine Stunde seines Lebens vergeudet. Auch seine unvergleichlichen Leistungen als Kapellmeister sind nicht als das Ergebnis einer seltenen technischen Virtuosität aufzufassen, sondern als das einer lebensvollen, überall das Richtige intuitiv treffenden Auffassung des poetischen Inhaltes bedeutender Tonwerke seitens eines grossen Dichters — welcher allerdings den gesamten technischen Aufbau souverän beherrschte. In Wahrheit gehörte aber Wagner nicht in das Kapellmeisteramt, und nur die Not hat ihn zeitweilig zur Annahme dieser Stellung bestimmt. Solche „poetischen" Kapellmeisterleistungen können nicht allabendlich wiederholt werden. Und dann, Wagner war Dramatiker: sein Platz war auf der Bühne zur Leitung der gesamten dramatischen Darbietung, einschliesslich des musikalischen Teiles; so hat er es ja auch in München und in Bayreuth gehalten. Wagner durch die Brille des „Opernkapellmeister-Begriffes" ansehen heisst also seine ganze Gestalt verzerren. Denn nennt man z. B. Molière einen Schauspieler, so betont man etwas Wahres

und für seinen Genius durchaus Bezeichnendes; wird Wagner dagegen unter den Begriff eines Fachmusikers subsumiert, so begeht man damit den logischen Fehler, einen untergeordneten Begriff zum Hauptbegriff zu erweitern. Es ist das selbe, als wenn man Schiller zu den „Historikern" rechnen und seine dichterische Tätigkeit dadurch als ein Nebensächliches bezeichnen wollte. Über den „Opernkapellmeister Wagner" sollte füglich ein Missverständnis nicht mehr denkbar sein. Schwieriger ist die Verständigung über den „Opernkomponisten". Denn die Bühnenwerke aus seiner ersten Lebenshälfte werden vom Meister selber als Opern betitelt: *Die Feen* und *Lohengrin* z. B. heissen „Romantische Oper", *Das Liebesverbot* „Grosse komische Oper", *Rienzi* „Grosse tragische Oper", ja, sogar *Siegfried's Tod,* der erste Versuch einer Dramatisierung des Nibelungenmythos (aus dem Jahre 1848) heisst noch im ursprünglichen Manuskript „Eine grosse Heldenoper in drei Akten". Speziell von *Rienzi* bekennt Wagner: „Ich sah meinen Stoff nur durch die ‚Oper' hindurch"; Ähnliches berichtet er von anderen Werken aus diesem Lebensabschnitt. Und dennoch hörten wir ihn sich bitter über das Missverständnis beklagen, welches ihn der Welt als Opernkomponisten hinstellt! Man beachte aber wohl, dass der Meister in jenem oben (S. 331) angeführten Satz das Wort „nur" anwendet: das Missverständnis bestehe darin, „ihn nur als Opernkomponisten hinzustellen". Wagner leugnet nicht, dass er zu einer Zeit seines Lebens Opernkomponist war, im Gegenteil, er spricht oft davon und nennt die Oper „gleichsam die Brille, durch die er unbewusst seine Stoffe erblickte". Er war aber niemals nur Opernkomponist, sondern er war, wir wir gesehen haben, von Hause aus Dichter, und die naive Verwunderung darüber, dass dieser Komponist „selber seine Texte geschrieben habe", würde allerdings nicht minder naiv, aber logisch besser begründet sein, wenn sich die Menschen darüber verwunderten, dass dieser Dichter selber seine Musik geschrieben hat. Schon *Die Feen* und *Das Liebesverbot* sind beachtenswerte dichterische Leistungen — wenn auch nicht in den Einzelheiten der Ausführung, wo die Rücksicht auf die „Oper" hemmt und verunstaltet, so doch in der Anlage des Ganzen, in der Weise, wie der Verfasser sich der Stoffe, die ihm Gozzi und Shakespeare darreichen, bemächtigt, um

sie für eine anders geartete künstlerische Gestaltung umzuarbeiten. Gerade hierin zeigt sich die dichterische Grundkraft. Die Art z. B., wie Wagner Gozzi's *Donna serpente* zu einem Drama der Erlösung durch die Liebe umgewandelt hat, nicht aber der Erlösung des Weibes bloss aus ihrer Verzauberung, sondern vor allem des treuen Geliebten aus irdischem Jammer zur himmlischen Seligkeit, ist höchst bemerkenswert; und dass er hierdurch die uralte indische Sage ganz unbewusst in ihrer ursprünglichen, reinen Gestalt wieder herstellte, beweist uns die ungeheure Tiefe seines poetischen Blickes.[1]) Auch die Art, wie im *Liebesverbot* der Statthalter und Isabella von Shakespeare's Typen abweichen, um der musikalischen Charakteristik mehr Boden zu geben, wie das Innere ihrer Seelen — das man bei Shakespeare mehr erraten muss — hier, wo ein neues künstlerisches Ausdrucksmittel zur Verfügung steht, gewissermassen blossgelegt wird, verleiht selbst dieser Arbeit, die einer oberflächlicheren Stimmung entsprang, ein tieferes Interesse. Wenn ich mir also Wagner's Worte zu eigen mache und mit Nachdruck darauf verweise, dass man unmöglich seine frühen Werke auf ihren Wert schätzen und ihre Bedeutung für des Meisters eigene künstlerische Entwickelung richtig deuten kann, wenn man sie nur als Opern betrachtet, so handelt es sich mir wahrlich um keine eitle Wortklauberei, sondern um eine Einsicht, die ohne etwas kritischen Scharfblick nicht leicht zu erlangen ist. Ich will hiermit darauf aufmerksam machen, dass ausser dem Textverfertiger und dem Tonsetzer, die beide infolge der dominierenden Opernabsicht stark befangen bleiben, hier ein *gestaltender Dichter* am Werke ist, der unsere volle Beachtung verdient. Dieser Dichter ist jener Seher, von dem ich in der Kunstlehre gesprochen habe;[2]) die künstlerische Meisterschaft — der Künstler — wird erst nach und nach immer vollkommener — denn hier gibt es eine Materie, die der Geist erst überwinden muss — der Seher aber ist schon von Anfang an da, seine Kraft ist eine angeborene; und ich meine, wir machen von unserem kritischen Scharfsinn einen nützlicheren Gebrauch, wenn wir in Wagner's „Opern" mit seiner Hilfe

[1]) Vergl. *Rigveda* X, 95 und *Çatapatha Brâhmana* XI, 5, 1.
[2]) Vergl. S. 264 fg.

den Poeten aufdecken, der nach Ausdruck ringt, als wenn wir auf Unzulänglichkeiten hinweisen, die jeder halbwegs vernünftige Mensch sofort selber bemerken kann.

Rienzi

Von keiner „Oper" Wagner's gilt das alles mehr als von *Rienzi,* und infolgedessen dürfte wohl keines seiner Werke bis zur Stunde so gänzlich unverstanden geblieben oder vielmehr so falsch verstanden worden sein. Und da nun ausserdem die Strichpraxis an sämtlichen Bühnen *Rienzi* dermassen verunstaltet hat, dass Wagner's Drama in seiner Entwickelung, Motivierung und Katastrophe vollkommen unverständlich wurde, so musste man glauben, man habe es hier einfach mit Scribe-Meyerbeer'schen Effekten zu tun, die Wagner so treffend als „Wirkung ohne Ursache" festgenagelt hat. Und in der Tat, ganz allgemein gilt *Rienzi* als eine „Oper in Meyerbeerschem Stile" oder gar als „aus der Schule Meyerbeer's". Nun ist zunächst eine Erinnerung hier sehr am Platze: als Wagner *Rienzi* dichtete und die zwei ersten Akte der Oper ausführte (wodurch die übrige musikalische Gestaltung bestimmt war), kannte er von Meyerbeer nur *Robert den Teufel;* denn *Die Hugenotten* sind erst 1836 in Paris herausgekommen, und bis nach Königsberg und Riga, wo Wagner in den folgenden Jahren weilte, drang diese Oper nicht so bald. Wer aber dartun wollte, *Rienzi* sei aus Robert dem Teufel hervorgegangen, würde selbst dem phantasievollsten Leser zu viel zumuten![1]) An welche Operngattung dagegen *Rienzi* in Wahrheit anlehnt, könnte jeder sofort erkennen, wenn nicht die grossen Meisterwerke der echten französischen Schule, die wirkliche „heroische Oper", von unseren Bühnen gänzlich verschwunden wären. Zum Glück wissen wir aus des Meisters Erinnerungen ganz genau, dass es namentlich der Eindruck einer Aufführung von *Fernando Cortez* unter Spontini's persönlicher Leitung war, was ihn zu der Konzeption des *Rienzi* begeisterte, und auch von der Musik schreibt er: „Im *Rienzi* bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits schon der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontini's ange-

[1]) Meyerbeer's *Prophet,* auf dessen „Einfluss" man ebenfalls schon öfters hingewiesen hat, wurde zum ersten Male im Jahre 1849 aufgeführt, zwei Jahre nach der Vollendung des *Lohengrin!* Dass *Rienzi* die ganze Konzeption des *Propheten* beeinflusst habe, ist dagegen als höchst wahrscheinlich anzunehmen.

sprochen hatte.“ Das sei also zunächst festgestellt. Denn hören wir auch Wagner mit der ihm eigenen Natürlichkeit und Aufrichtigkeit gestehen: „Bei der Textverfertigung des *Rienzi* fiel mir im wesentlichen noch nichts anderes ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben; die „grosse Oper“ mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir“, so macht es doch einen ganz gewaltigen Unterschied, ob die „musikalische Pracht“ und die „effektreiche Leidenschaftlichkeit“, die einen jungen Komponisten zur Nachahmung reizen, diejenigen Meyerbeer's sind oder dagegen diejenigen Spontini's. Betrachtet man *Rienzi* bloss als Oper, so dürfte man wohl sagen, *Rienzi* sei das letzte Werk aus jener französisch-italienischen Schule der grossen heroischen Oper; infolge der angeborenen Bedeutung seines Verfassers ist es auch das grösste — wenngleich ohne Zweifel nicht das reifste.

Rienzi ist aber nicht bloss eine Oper. Um sich davon zu überzeugen, lese man den Text, den Wagner in den ersten Band seiner *Gesammelten Schriften* aufgenommen hat, und man nehme darauf den vollständigen Klavierauszug durch, damit man auch die Tondichtung als Ganzes kennen lerne.[1]) *Rienzi* ist in Wirklichkeit ein gewaltiges dramatisches Werk, eine grossartige Tragödie; der Meister hatte recht, hier von einer „grossen tragischen Oper“ zu sprechen. Ich behaupte, dass als Schöpfer von Gestalten Wagner in *Rienzi* fast schon auf der Höhe seiner Meisterschaft steht. Namentlich der Held, Rienzi, kann den Vergleich mit jeder späteren Schöpfung Wagner's getrost bestehen. Will man die schöpferische Kraft, die der 25jährige Dichter hier betätigt hat, voll ermessen, so lese man Bulwer's Roman und vergleiche seinen Helden mit dem Wagner's! Man sehe auch genau zu, wie Wagner den ganzen grossen, überreichen Stoff bewältigt und zu einem einfachen, leicht übersichtlichen Vorgang verdichtet hat.[2]) Das ist das Werk eines

[1]) Nur in Karlsruhe und neuerdings auch in Berlin und München kann man eine Aufführung von *Rienzi* erleben, aus der eine Kenntnis von Wagner's Drama zu entnehmen ist. (Nachtrag. — Inzwischen ist auch Wien mit anhaltendem Erfolg dem Beispiel der genannten Bühnen gefolgt.)

[2]) Näheres hierüber in einem vorzüglichen Aufsatz von Eduard Reuss in den *Bayreuther Blättern*, Jahrgang 1889, S. 150

Dichters, eines wirklich grossen Dichters. Während Scribe-Meyerbeer nur auf Theatereffekte, auf packende Situationen ausgehen, findet hier nicht eine Bewegung statt, die nicht zur Schilderung des Charakters des Helden beitrüge. „Der Deutsche baut von innen", sagt Wagner; der Deutsche will auch im Drama vor allem die Seele — das Innere, Verborgene — erkennen; darum konnte auch der künstlerische Genius dieses Volkes nicht eher ruhen, als bis er durch die neue Form des Wort-Tondramas bis in das innerste Herz der Handelnden eingedrungen war. Das Innere aber ist viel einfacher als das Äussere: tausend Zufälligkeiten verschwinden hier; alles, was Konvention und Mode ist, was nur lokalen oder historischen Sinn besitzt, ist gänzlich ohne Bedeutung. Dadurch erhalten die Gestalten in Wagner's Werken bei aller Wärme und Leidenschaft doch etwas Typisches, Symbolisches, wie es die Kunst seit den Griechen nicht wieder erlebt hatte. Hierauf komme ich bei anderer Gelegenheit zurück; hier wollte ich zunächst nur andeuten, dass Wagner's *Rienzi* anders sein musste als der Bulwer's und dass zu einer derartigen Neuschöpfung eine sehr bedeutende Dichterkraft gehört. Ich möchte aber auch noch darauf aufmerksam machen, wie sehr infolge des berührten Umstandes Wagner's *Rienzi* den Bulwer's übertrifft. Bulwer konnte im Roman nicht anders, er musste uns ausser dem Helden, der auf Gott vertraut, den praktischen Politiker, den Förderer der Industrie, den abergläubischen Katholiken, den Liebhaber einer reichen Dame usw. zeigen; er hat seine Aufgabe vorzüglich gelöst. Wagner dagegen zeigt uns nur die wesentlichsten Züge: die unbedingte, glaubensfrohe Ergebung in Gottes Willen, die begeisternde, aufopfernde Liebe zum Vaterland, die Grossmut gegen den Feind, die Strenge gegen sich und die Seinen .... Aber auch dort, wo Rienzi's Individualität sich im Widerspruch offenbart — die Prachtliebe und zugleich die Einfalt, der Hochmut gepaart mit Demut usw. — weiht uns Wagner durch wenige Züge in diese Geheimnisse des innersten Wesens ein. Wer sollte nun nicht fühlen, dass wir den Menschen Rienzi besser kennen und einen weit tieferen Blick in seine Seele getan haben durch Wagner's Drama als nach der ganzen ausführlichen Schilderung und nach allen Intriguen des Romans? Wagner hat uns hier, wie Schiller in

seiner Jungfrau von Orleans, eine wirkliche Geschichtsstunde gegeben. Denn es ist einfach unmöglich, Geschichte — ich meine hier Seelengeschichte — nach Dokumenten zu konstruieren; die äusseren Vorgänge sind nur Reflexe, sie kreuzen sich nach allen Richtungen, und nirgends kommt eine Willensbewegung ganz rein zum Ausdruck; nur der Dichter blickt in die Tiefen der Seele und kann uns die einfache, grosse Wahrheit zeigen. Und nun die Musik als Ausdrucksmittel in den Händen dieses Dichters! Gewiss sagt uns das Gebet *Rienzi's* am Anfang des fünften Aktes mehr über diesen grossen Mann als zehn Bände archivarischer Forschungen. Wenn nun trotz alledem gerade in *Rienzi* eine so „auffällige Vernachlässigung der Diktion und des Verses" stattfindet, dass Wagner selber öfters die Aufmerksamkeit darauf lenkt, so macht dieser Umstand das Werk zu einer um so besseren Schule für das Verständnis von Wagner's poetischer Bedeutung. Uns gelten nämlich gewöhnlich die Zierlichkeit des Verses, die Wahl der Metaphern, die Verkettung schöner Gedanken als die Grundbedingungen einer bedeutenden Dichtung; aber sehr mit Unrecht. Die Grundeigenschaft des grossen Dichters ist seine Gestaltungskraft. Hier nun haben wir den eigentümlichen Fall, dass in einer absichtlich operntextmässig ausgeführten, ziemlich achtlos versifizierten Dichtung dennoch eine grossartige Tragödie zur Gestaltung gelangt. Das mag uns wohl zu denken geben. Die tiefere Erklärung für diese auffallende Tatsache ist in der poetischen Macht der Tonsprache zu suchen.

Wagner sagt in der Einleitung zum ersten Bande seiner Schriften: „Der *Rienzi* möge somit als das musikalische Theaterstück angesehen werden, von welchem meine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker ihren Fortgang nahm." Und in der Tat, das unterscheidende Merkmal des *Rienzi* in Wagner's Lebenswerk ist, dass fast der gesamte „Ausdruck" hier der Musik anvertraut wird. Durch seine ersten Bühnenerfahrungen belehrt, glaubte der Meister in jenem Augenblick, es sei unmöglich, das Wort in Verbindung mit der Musik zur Geltung zu bringen (vergl. 1, 2); darum vernachlässigte er die Diktion (worauf er in seinen frühesten Versuchen Sorgfalt verwendet hatte); der Gesamtausdruck litt aber hierunter nicht, sondern er wurde jetzt vorwiegend in die Musik gelegt. Mit

den Worten gab der Dichter nur eine allgemeine Umrisszeichnung; alles, was er eigentlich zu sagen hatte, sagte er in Tönen. Offenbar knüpft also *Rienzi* direkt an die vorausgehenden Werke *Die Feen* und *Das Liebesverbot* an, bei denen ebenfalls der musikalische Ausdruck das stark vorwiegende Element war. Nur ist bei *Rienzi* ein grosser Schritt geschehen „aus dem Unbewusstsein zum Bewusstsein" (um ein Wort Wagner's über *Lohengrin* auf dieses in mancher Beziehung nahe verwandte Werk anzuwenden), weil hier, mit voller Absicht und Überlegung der Musik der gesamte Ausdruck aufgebürdet und dafür die Diktion vernachlässigt worden ist. Wir sehen also hier den bereits mit voller Meisterschaft gestaltenden Dichter dennoch behufs des Ausdrucks fast absoluten Musiker werden: das wäre etwa die „Formel" des *Rienzi*, wenn sich ein lebendiges Werk jemals in eine Formel einzwängen liesse.[1])

Will man aber *Rienzi* richtig beurteilen, namentlich auch in seinem Verhältnis zu Wagner's gesamter künstlerischer Entwickelung, so versäume man niemals, das mit ihm zugleich entstandene Werk *Der Fliegende Holländer* daneben zu halten.

Der Fliegende Holländer

Die mir gesteckten Raumgrenzen gestatten mir nicht, den *Holländer* so ausführlich wie *Rienzi* zu besprechen. Es ist auch nicht nötig; denn in diesem zweiten, in Paris vollendeten Werk — „mit dem sich Wagner", wie er schreibt, „aus allem Instrumental-Musik-Nebel zur Bestimmtheit des Dramas erlöste" (U. 248) — tritt der Dichter doch zu scharf hervor, als dass er übersehen und sein Werk — zur Abwechslung — etwa der Marschnerschen Schule zugezählt werden könnte. Das Merkwürdige, fast Irreführende ist aber hier zunächst, zwei so gänzlich verschiedene Werke wie *Rienzi* und der *Holländer* unmittelbar aufeinanderfolgen zu sehen, und zwar so schnell, dass „die erste Oper kaum beendigt war, als die zweite fast fertig schon vorlag" (I, 4). Diesen Vorgang zu verstehen, halte ich für das einzig Nötige; denn hiermit ist das volle Verständnis der biographischen oder „entwickelungstheoretischen" Bedeutung beider Werke gegeben; alles Übrige, Tiefere, Individuelle muss der

[1]) Eingehenderes über das Verhältnis von Dichtung und Musik in *Rienzi* in meinem *Drama R. Wagner's*, S. 39 ff. und in verbesserter Fassung in der französischen Ausgabe *Le Drame Wagnérien* (Paris bei Chailley, 1894, und nach der Auflösung dieser Firma bei Fischbacher) p. 70 et suiv.

unmittelbaren Wirkung des Kunstwerkes von der Bühne herab überlassen bleiben.

„Vom *Holländer* an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verliess"; so berichtet der Meister (IV, 328). Ein solcher herausgerissener Satz kann aber zu grossen Missverständnissen führen, und gerade diesem Satz aus der *Mitteilung an meine Freunde* ist das häufig geschehen. Man meint, Wagner gestehe selber durch diese Worte, er sei früher nicht Dichter, sondern nur Musiker gewesen, während offenbar das Wort „Dichter" hier in einem eng beschränkten Sinne genommen ist, als Gegensatz zu „Operntextverfertiger". Von nun an stellt Wagner an die Wortdichtung als solche dichterische Ansprüche; die Wortdichtung, welche bisher durch die Rücksicht auf Opernbedürfnisse und durch die Sorge um den musikalischen Ausdruck nach allen Seiten hin beschränkt war, tritt von nun an mehr in den Vordergrund. Wie wenig hierdurch eine prinzipielle Änderung angedeutet wird, geht zur Genüge aus der Tatsache hervor, dass Wagner nach Vollendung des *Holländers* eine historische Oper im Stile *Rienzi's* entwarf, *Die Sarazenin!* Der Vorgang ist also nicht so aufzufassen, als sei Wagner plötzlich durch irgend ein Hexenkunststück aus einem „Musiker" zu einem „Dichter" umgewandelt worden, sondern es kommt darin zuvörderst und zuoberst das Erstarken des Musikers zum Ausdruck. Die Ausführung des „Musikdramas" *Rienzi*, diese grossartigste Kraftäusserung des Musikers, war es, die zur endgültigen Befreiung des Dichters — im *Holländer* — geführt hatte! Das setzt auch der Meister an einer anderen Stelle seiner *Mitteilung*, wo er wieder auf den *Holländer* zu sprechen kommt, sehr klar auseinander: „Ich war von nun an in bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewusst war; ich hatte dieses Vermögen soweit geübt, dass ich meiner Fähigkeit, es zur Verwirklichung einer dichterischen Absicht zu verwenden, vollkommen inne war, und auf die Hilfe dieser Fähigkeit beim Fassen dichterischer Entwürfe nicht nur sicher rechnen, sondern

in dem Wissen hiervon diese Entwürfe selbst freier nach dichterischer Notwendigkeit gestalten konnte, als wenn ich sie mit besonderer Absicht für die Musik gestaltet hätte. Zuvor hatte ich die Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes mir in der Weise anzueignen gehabt, wie man eine Sprache erlernt. Wer eine fremde, ungewohnte Sprache noch nicht vollkommen innehat, muss in allem, was er spricht, auf die Eigenart dieser Sprache Rücksicht nehmen; um sich verständlich auszudrücken, muss er fortwährend auf diesen Ausdruck selbst bedacht sein, und was er sprechen will, absichtlich für ihn berechnen — — — Jetzt hatte ich aber die Sprache der Musik vollkommen erlernt; ich hatte sie jetzt inne, wie eine wirkliche Muttersprache" (IV, 386). Man sieht, der überraschende Abstand zwischen *Rienzi,* der pomphaften, „musikalisch-massenhaften", fünfaktigen Oper, und dem „einaktigen", schmucklosen, herben *Holländer* verhindert doch nicht, dass gerade diese zwei Werke innigst nahe verwandt sind.

Auf den *Holländer* werde ich in Verbindung mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* noch zurückkommen; hier habe ich es für wichtig gehalten, den gänzlich verkannten *Rienzi* — der mit Recht als „ein Markstein in der Geschichte der Kunst" bezeichnet worden ist — ausführlicher zu besprechen und einzig auf die Abhängigkeit des ersten „Dichterwerkes" des Meisters (des *Holländers*) von seinem ausschliesslichsten „Musikwerke" *(Rienzi)* den Nachdruck zu legen. *Rienzi* ist der Angelpunkt in Wagner's künstlerischer Entwickelung. Aus der richtigen Auffassung dieses Werkes ergibt sich ein volles und zugleich kritisches Verständnis aller Werke aus der ersten Lebenshäfte, sowohl der ihm vorangehenden als der nachfolgenden.

---

4. Tannhäuser und Lohengrin

Geschichtliche Daten

Auch diese zwei Werke hängen durch den Zeitpunkt ihrer allerersten Konzeption eng zusammen. Gleich nach der Vollendung seines *Holländers* traten die Gestalten des *Tannhäuser* und des *Lohengrin* bestimmend vor des Meisters dichterische Phantasie; es war in Paris, im Sommer 1841. Diese Gestalten

waren ihm nicht neu, er kannte sie seit seiner Kindheit; wenn sie gerade jetzt wieder vor seinem Blicke auftauchten, um nunmehr so innig mit seinem eigenen Seelenleben zu verwachsen, dass sie nach wenigen Jahren als „neuerfundene und neugestaltete Mythen" in zwei unvergänglichen Meisterwerken der Welt geschenkt werden konnten, so kommt hier unzweifelhaft ein innerer Vorgang zum Ausdruck. Im *Lebensgang* sahen wir ja auch, wie der Aufenthalt in der Fremde die Sehnsucht nach allem Deutschen weckte. Nicht der Zufall hat Wagner alte Sagenbücher in die Hand gespielt, sondern der selbe künstlerische Entwickelungsgang, der zur Wahl des *Fliegenden Holländers* als Stoff führte, brachte ihn auch dazu, „sich für die Wahl des Stoffes vom historischen Gebiet ein für allemal zum Gebiete der Sage zu wenden" (VII, 161). Welch geringfügigen Wert die äusseren Momente für den aus innerer Not schaffenden Künstler besitzen, beweist die auffallende Tatsache, dass Wagner, dessen erstaunliche Gedächtniskraft bis ins Alter ungeschwächt blieb, Verschiedenes über seinen *Tannhäuser* berichtet, was unsere Germanisten nicht anders erklären können als durch die Annahme eines Gedächtnisfehlers. Er sagt nämlich in seiner Mitteilung vom Jahre 1851, das „Deutsche Volksbuch vom Tannhäuser" habe ihm die erste Anregung zu seinem Drama gegeben; es gibt aber gar kein Volksbuch vom Tannhäuser![1]) Ausserdem schreibt er: „Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg" in jenem Volksbuche gebracht fand"; nirgends aber, so versichern die Fachmänner, findet eine noch so lose Verbindung dieser beiden Sagenmomente statt, und jener für die ganze Gestaltung von Wagner's *Tannhäuser* so entscheidende Zug wäre des Meisters ureigene, freie Schöpfung. Das erwähne ich nur nebenbei, um die verschwindend geringe Bedeutung aller solcher „Quellenforschungen" an einem drastischen Beispiel darzutun; die Quelle des Kunstwerkes ist des Künstlers Herz; mögen die Germanisten und Mythologen sich von Wagner belehren lassen, das ist gewiss weise von ihnen — man bilde sich aber nicht ein, dass seine Kunstwerke irgend einer wissen-

[1]) Prof. Dr. Wolfgang Golther in den *Bayreuther Blättern*, 1889, S. 141.

schaftlichen Exegese bedürfen weder bezüglich ihrer Entstehung, noch damit sie ihre volle Wirkung ausüben. Noch ehe die Proben zu *Rienzi* begannen, vollendete Wagner (im Sommer 1842) den ersten Entwurf zu seinem *Tannhäuser.* Auch diese Tatsache ist von grossem Interesse und verdient als Beweis, wie rein innerlich die ganze Entwickelung vor sich ging, besonders betont zu werden. Denn wir sehen, dass Wagner nicht allein seine vier ersten Bühnenwerke mit ihrer so scharf ausgeprägten Individualität und stark kontrastierenden Eigenart vollendet, sondern dass er auch den vollständigen Entwurf zu seinem fünften Werk, *Tannhäuser,* zu Papier gebracht hatte und die Gestalt des *Lohengrin* schon im Kopfe trug, ehe er zum erstenmale ein Werk von sich aufführen und somit auch „äusserlich" erleben durfte! Die gesamte Kunsttätigkeit dieser ersten Lebenshälfte, die schrittweise Annäherung an ein nur geahntes, noch nicht klar erfasstes Ziel — von den *Feen* bis zu *Lohengrin* — ist folglich *ein innerer Vorgang,* ein Vorgang im Herzen und im Kopfe des grossen Dichters. Darin dürfte auch zum Teil die beispiellose Klarheit des Entwickelungsganges ihre Erklärung finden. Wir können dem Himmel danken, dass das Schicksal keine Berührung zwischen diesem kräftigen, makellosen Kunsttrieb und der Welt zuliess, bis der Künstler zum Mann erstarkt und sich seiner künstlerischen Bestimmung bewusst war. Jetzt trat diese Berührung ein: am 20. Oktober 1842 fand die erste Aufführung des *Rienzi* statt, am 2. Januar 1843 die erste Aufführung des *Fliegenden Holländers;* am 1. Februar 1843 wurde Wagner zum Kapellmeister an der Hofoper in Dresden ernannt; wenige Wochen später war die Dichtung zu *Tannhäuser* vollendet. Die Pflichten des neuen Amtes scheinen die weitere Ausführung des *Tannhäuser* ein Jahr lang unterbrochen zu haben; im Jahre 1844 sehen wir aber den Meister bereits am Werke, und im Frühjahr 1845 ist die Partitur fertig. Die erste Aufführung fand am 19. Oktober 1845 statt, genau drei Jahre nach der des *Rienzi.* Im Sommer 1845, noch vor dieser ersten Aufführung des *Tannhäuser,* war aber *Lohengrin* schon entworfen worden; im Frühjahr 1846 entstand die Dichtung und vom Sommer 1846 bis zum Sommer 1847 die Musik. Nicht vor dem Jahre 1861 (in Wien) sollte Wagner dieses Werk selber erleben, nachdem er inzwischen *Tristan und Isolde*

und die Hälfte des *Nibelungenringes* geschaffen hatte; auch hier also hatte die Entwickelung — jener letzte Schritt vom Unbewusstsein zum Bewusstsein — innerlich stattgefunden.

Die Geschichte der allmählichen Verbreitung dieser beiden Werke — *Tannhäuser* und *Lohengrin* — bis sie, in viele fremde Sprachen übersetzt, fast die ganze Welt erobert hatten, gehört zur Geschichte des 19. Jahrhunderts, kaum aber zur Biographie Wagner's, und zwar um so weniger, als die Opern, die zu so beispielloser Popularität gelangt sind, mit den Dramen, die der Meister beabsichtigt hatte, durchaus nicht identisch sind. Wer *Tannhäuser* und *Lohengrin* nur auf Opernbühnen gesehen hat, kennt diese Werke gar nicht, denn er kennt nur ein Zerrbild von ihnen. Hiermit spreche ich nicht eine eigene Ansicht aus, sondern ich wiederhole nur, was Wagner häufig selber gesagt hat. Von den ersten Aufführungen seines *Tannhäuser* in Dresden gesteht er, die Erinnerung daran sei ihm „ein Grauen" (U. 233); von anderweitigen Aufführungen dieses Werkes berichtet er Band IX, S. 253: „Ich glaube bescheiden anerkennen zu müssen, dass der Erfolg meines *Tannhäuser* auf den deutschen Theatern bisher nur noch auf einem Gefallen an lyrischen Details beruhte, während mir bei den von mir gekannten Aufführungen dieser Oper stets noch der in einem gewissen Sinne beschämende Eindruck verblieb, den *Tannhäuser,* wie ich mir ihn gedacht, gar nicht zur Darstellung gebracht zu sehen, sondern nur dies und jenes aus meiner Partitur, von welcher das meiste, nämlich eben das Drama, als überflüssig beiseite gelassen wurde." An Roeckel schreibt Wagner, die Aufführungen des *Tannhäuser* und *Lohengrin* „blieben für ihn künstlerisch ohne alles Interesse"; an Liszt: „Als ich *Tannhäuser* und *Lohengrin* dem Theaterschacher übergab, habe ich sie verstossen: sie sind von mir verflucht worden, für mich zu betteln und — nur noch Geld zu bringen!" Immer wieder bittet Wagner seine Freunde, ihm nichts über Aufführungen seiner Werke zu berichten; am 1. März 1870 sagt er: „Nichts wenigstens zu erfahren, ist jetzt meine einzige Stellung zu allen Aufführungen meiner Werke"; und im Jahre 1878 schreibt der Meister aus Bayreuth: „Wenn jene da aussen durch Aufführungen meiner Werke in ihren grossen Städten geärgert werden, so mögen sie dagegen versichert sein, dass

dies nicht zu meinem Vergnügen geschieht" (X, 33). Aus der Verbreitung und Beliebtheit dieser Werke können wir also nur auf die zaubermächtige Wirkung ihrer Musik schliessen sowie auf die unnennbare, geheimnisvolle Macht vollendeter, harmonischer Schönheit, die wie das Auge Siegfried's „selbst durch die Lügengestalt leuchtend zu uns strahlt". Erst in allerletzter Zeit (1891, 1892 und 1894) haben auf der Bayreuther Festspielbühne Aufführungen des *Tannhäuser* und *Lohengrin* stattgefunden, „wie der Meister sie sich gedacht hatte"; auf sie komme ich im vierten Kapitel zurück. Zur Illustration dieses — vielleicht nicht allen Lesern sofort begreiflichen — Verhältnisses können Wagner's eigene Erfahrungen in Zürich dienen. Auf Wunsch der dortigen Theaterleitung brachte er im Jahre 1852 seinen *Fliegenden Holländer* zur Aufführung; hierüber berichtet er an Uhlig: „Die erste Aufführung klärte mich bereits darüber auf, dass ich alle Illusionen für das Drama aufgeben und mich einzig damit begnügen musste, dass ich das Stück „Oper", das noch im *Fliegenden Holländer* steckt, gehörig zur Geltung brächte". Und in einer weiteren Stelle des selben Briefes erklärt er, er gebe zu, dass der *Holländer* „auch als Oper wirken könne" (U. 184). War das nun des Autors eigene Erfahrung, konnte er selber unseren Operntheatern nicht einmal das viel einfachere Drama *Der Holländer* zum Verständnis bringen, so kann man sich leicht vorstellen, wie es auf allen Theatern seinem *Tannhäuser* und seinem *Lohengrin* erging, welche von Kapellmeistern einstudiert und von Regisseuren in Szene gesetzt wurden, die von Wagner's dramatischen Absichten keine Ahnung hatten. Nicht also den Triumph dieser Werke ist es nötig hier zu betonen, sondern viel eher die Tatsache, dass, wie Wagner selber sagt, „ihr Erfolg auf einem Missverständnis beruht", die Tatsache, dass die Welt diese zwei gewaltigen Dramen eigentlich noch gar nicht kennt, meistens sogar kaum ahnt. Vielfach hört man noch heute die früher weitverbreitete Redensart: „Ich gehe bis zu *Lohengrin* mit, weiter nicht". Das ist eine pure Illusion unschuldiger Seelen. Wer das sagt, geht nicht bis zu den *Feen*, wer weiss, vielleicht nicht einmal bis zum Schäferspiel „mit"! Er ist einfach ein von der Opernseuche infizierter Mensch, der sich an Melodien berauscht, gleichviel unter welcher Marke sie ihm dargereicht werden; der

verunstaltete, verkrüppelte *Lohengrin* ist gerade noch gut genug für ihn. Das hehre Drama *Lohengrin* aber, das Werk Richard Wagner's, das zu den ewig schönen, unvergänglichen Schöpfungen des menschlichen Geistes gehört, das ahnt er gar nicht, sonst könnte er das banale, sinnlose und empörende Wort nicht sprechen.

Verhalten der Kritik

Noch eins muss ich aber bezüglich dieser enormen Popularität *Tannhäuser's* und *Lohengrin's* bemerken. Die jetzige Generation glaubt meistens, nur die späteren Werke Wagner's seien auf Widerstand gestossen, die früheren nicht; aus dieser angeblichen Sachlage werden dann die verschiedensten Argumente über Schwerverständlichkeit usw. gezogen. Es ist aber eher das Gegenteil wahr. Bei dem unbeeinflussten Publikum hat allerdings jedes gut aufgeführte Werk sofort Begeisterung erweckt, *Tristan* ebenso wie *Tannhäuser, Die Meistersinger* ebenso wie *Lohengrin;* gegen die Kritik und gegen die Urteile der Zunftmusiker haben aber *Tannhäuser* und *Lohengrin* einen viel härteren und längeren Strauss auszufechten gehabt als die späteren Werke. Ja, nicht einmal der „Oper" *Rienzi* erging es besser; als sie in Berlin 1847 gegeben wurde, berichtete die „Neue Zeitschrift für Musik" über den grossen Erfolg, fügte aber hinzu: „Gleichwohl wird sich die Oper schwerlich lange auf unserem Repertoire halten; denn die Kritiker sind mit aller Macht dagegen zu Felde gezogen." Will man nun wissen, wie die Kritik zu Felde zog? „Die Leute . . . . . werden jetzt durch Gendarmen ins Opernhaus getrieben, damit die Oper *Rienzi* nicht vor leeren Bänken gegeben werde. Man hat bereits den Vorschlag gemacht, die gefangenen Polen in den *Rienzi* zu schicken . . . . . Myroslawsky soll ganz blass vor Schreck geworden sein, als man ihm den Entschluss verkündet hat, ihn durch *Rienzi* zum Geständnis zu bringen. Auf diese Art wäre *Rienzi* doch zu etwas gut!" (Signale, im November 1847.) Das sollte 30 Jahre lang der Ton der Presse in bezug auf Wagner bleiben! Der berühmte Musiktheoretiker Moritz Hauptmann urteilte über die *Tannhäuser*-Ouvertüre: „Ich halte sie für ein ganz verunglücktes, ungeschickt konzipiertes Produkt . . . . . ganz grässlich, unbegreiflich, ungeschickt, lang und langweilig . . . . . wer so ein Ding machen und stechen lassen kann wie diese Ouvertüre, dessen Künstlerberuf scheint mir sehr wenig

entschieden". Noch im Jahre 1870 bezeichnete die selbe „Autorität" Wagner's Bühnenwerke als „Kunstnichtse" und „absurdes Herumgefasel im Metrischen und Harmonischen".[1]) Und über *Lohengrin* — dieses Werk, welches Liszt „ein einziges unteilbares Wunder ..... das höchste und vollendetste Kunstwerk" nannte — durfte noch im Jahre 1866, also 20 Jahre nach seiner Vollendung, die gesamte Berliner Presse Urteile wie die folgenden fällen: die Musik zu *Lohengrin* sei „die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit ..... ein frostiges, Sinn und Gemüt gleichmässig erkältendes Tongewinsel ..... ein Abgrund der Langeweile ..... melodisch-leer (!) ..... jedes Gefühl für das Edle und Würdige in der Kunst reagiere gegen eine solche Verhöhnung des innersten Wesens der Musik usw." Trotz des Andrangs des Publikums behauptete ein Kritiker: „Weder für die mystischen Beziehungen der Handlung, noch für die kindlich stammelnde Sprache der Musik hat sich ein grosser Kreis von Verehrern gefunden".[2]) Mehr als 30 Jahre lang begegnen wir auch überall der selben stereotypen ironischen Redensart: „Nur eine kleine Schar Auserwählter ist befähigt, alle die gepriesenen Schönheiten des Werkes aufzufinden und zu geniessen"; zuerst tauchte diese Redensart in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom Jahre 1846 auf und bezieht sich auf *Tannhäuser!* Zuletzt musste in bezug auf *Tannhäuser* die Kritik nachgeben; dann hiess es aber: „Die wirkliche Gunst, in der *Tannhäuser* steht, überträgt sich insoweit auch auf den *Lohengrin,* dass ..... trotzdem ..... usw." Dann gibt die Kritik zu, auch *Lohengrin* sei ein Meisterwerk, sogar ein „geniales Meisterwerk". Zur Erlangung dieser Einsicht haben die grössten deutschen Blätter allerdings durchschnittlich 25 Jahre gebraucht! Aber *Tristan!* das sei dagegen eine entschiedene Verirrung. Später bekommt *Tristan* den Stempel des Meisterwerkes; der *Ring* ist aber ganz unleugbar eine Monstrosität.

---

[1]) Die „Grenzboten" waren es, die sich die Verbreitung dieses Blödsinns angelegen sein liessen. (Nachtrag. — Die Nennung des Jahres 1870 beruht, wie ich erfahre, insofern auf Irrtum, als die betreffenden Äusserungen zwar damals erst veröffentlicht wurden, doch von früher datieren und Privatmitteilungen entnommen sind.)

[2]) Noch ausführlichere Zitate findet man in Tappert's *Richard Wagner,* S. 57 ff.; sie sind alle aus den grössten Berliner Zeitungen.

Und so geht es weiter. Unter dem Einfluss dieser leitenden Zeitungen stimmten die meisten Menschen in den selben Ton ein. Wilhelm Lübke z. B., der vielgenannte Kunsthistoriker, hörte zufällig in Heidelberg eine Aufführung der *Meistersinger*, eine einzige; sofort verkündete er in einem der gelesensten Blätter deutscher Zunge, „die ganze Partitur sei nicht so viel wert wie ein einziges Lied von Gumpert"! — Diese ganze Jämmerlichkeit erwähne ich hier zunächst, um darzutun, dass der Widerstand gegen Wagner nie vom Publikum, sondern immer von der Kritik und von den leitenden „Kunstkreisen" ausgegangen ist; die Stimmung gegen Wagner, die dann bei so vielen Gebildeten gefunden wurde, die unsinnigen Behauptungen, die noch heute über seine Werke und über seine Person im Gange sind, das ist alles nur das künstliche Produkt jenes Federkrieges; hoffentlich trägt diese Einsicht mit dazu bei, uns allen über den Wert unserer Presse die Augen zu öffnen. Es ist aber ausserdem wichtig zu wissen, dass, während *Lohengrin* z. B. etwa ein Vierteljahrhundert heftig bekämpft wurde, *Tristan* zehn Jahre nach den namenlosen Schmähungen, die sein Erscheinen begrüsst hatten, die „Lieblingsoper" der Münchener geworden war; der *Ring des Nibelungen* war schon fünf Jahre nach seiner ersten Aufführung nicht nur über alle grösseren Bühnen Deutschlands, sondern fast ganz Europas im Triumph gezogen; zu *Parsifal* schliesslich strömten von Anfang an die Menschen aus allen Weltteilen nach Bayreuth. Man schenke also der Märe von dem leichteren Erfolg der früheren Werke keinen Glauben.

Diese Behauptung hängt nämlich mit jener gänzlich haltlosen anderen zusammen, Wagner habe bis zu *Lohengrin* sehr schöne Opern geschrieben, nach seiner Verbannung jedoch sei er in „nebelhafte Theorien" bezüglich eines „Gesamtkunstwerkes" hineingeraten, er sei auf einmal von einer Reformwut erfasst worden usw. usw. Das ist alles vollkommen aus der Luft gegriffen; es gibt gar keinen Bruch, keinen Sprung, keine plötzliche Abschwenkung in Wagner's künstlerischer Entwickelung. Wir haben gesehen, wie er in seinen vier ersten Bühnenwerken, einem ganz instinktiven Triebe folgend — der Sehnsucht nämlich, genau das zum Ausdruck zu bringen, was es ihn als Dichter auszusprechen drängte — wir haben gesehen,

wie er Schritt für Schritt seinem Ziele näher kam: nicht zwei dieser Werke sind sich ähnlich, jedes ist ein besonderes, neues Glied in der Entwickelungsreihe. Mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* wurde diese Entwickelung nunmehr abgeschlossen: „Erst an dem vollendeten *Tannhäuser* und endlich an dem vollendeten *Lohengrin* bin ich mir über eine Richtung vollkommen klar geworden, in die mich unbewusster Instinkt trieb" (Bf. an Liszt vom 22. Mai 1851). Diese ganze Entwickelung hat — trotzdem sie instinktiv und nur von einer positiven Erfahrung zur anderen fortschritt — nach den strengsten Gesetzen der Logik stattgefunden; ich wüsste nicht, wo man in der Geschichte der Kunst etwas Ähnliches fände; zu erklären ist das Phänomen wohl nur durch die ungewöhnliche Energie von Wagner's Charakter, die ihn gewissermassen von der Welt abschied und ihn mit der Atmosphäre seines eigenen Tuns und Hoffens umgab. Es findet aber ebensowenig eine Änderung in der Richtung statt zwischen *Lohengrin* und den folgenden grossen Werken der zweiten Lebenshälfte; jetzt ist sich der Meister „vollkommen klar geworden", nicht aber klar über ein neues Ideal, über eine neu zu erstrebende Kunstgattung, sondern klar über das, was er erreicht hat. Jene angeblich spätere „Richtung" hatte er ja mit seiner Tragödie aus den Gymnasialjahren und mit dem darauffolgenden Schäferspiel eingeschlagen. Mit Bewusstsein blickt er aber jetzt erst, nach Vollendung des *Lohengrin* — ja sogar, wie wir sehen werden, erst etwas später — über die ganze Reihe zurück; jetzt erst versteht er sich selber und wird er infolgedessen Herr jener inneren Notwendigkeit, der er zwar auch fernerhin gehorchen muss, von der er sich aber nicht mehr blind lenken lässt, sondern der er nunmehr mit vollbewusster Meisterschaft die Wege weist. Es wäre höchst sonderbar, wenn wir die Werke seiner ersten Lebenshälfte um so mehr bewundern wollten, je mehr sie sich der bewussten, freien Meisterschaft nähern, dann aber das vollendete Werk seiner Mannesreife geringer schätzten! Ebenso sonderbar ist allerdings jene andere, jetzt namentlich in Frankreich sehr verbreitete Auffassung, nach welcher alle Werke, die *Tristan* vorangehen, nur historischen Wert besitzen sollen; es ist das ein engherziger, widerlich unkünstlerischer Dogmatismus, wie wenn man dekretieren wollte, die Blume sei schöner

als die Knospe, das lachende Kind und der begeisterte Jüngling verdienten keine Beachtung neben dem Manne. Wagner sagt irgendwo, es sei leichter, *Die Meistersinger* gut aufzuführen als *Tannhäuser;* vielleicht ist es auch leichter, die Schönheiten seiner letzten Werke voll zu empfinden als die der früheren. Die früheren sind eben wirklich Knospen ähnlich: manches ruht da verborgen, unentwickelt. In *Tannhäuser* und *Lohengrin* beginnt aber diese Knospe aufzublühen; gerade diese beiden Werke vereinigen die Vorzüge der noch unbewussten Jugend mit denen der erlangten Meisterschaft.

Biographische Bedeutung

Mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* betreten wir ein literarisch viel bebautes Gebiet. Alle frühesten Wagnerschriftsteller — Liszt, Müller, Pohl — haben Broschüren über *Tannhäuser* geschrieben. Von 1849 bis heute haben die sagenwissenschaftlichen, historischen, musikalischen, poetischen Kommentare nie zu erscheinen aufgehört. Eine solche Tatsache ist höchst beachtenswert; denn hat es in der Masse auch manches Minderwertige gegeben, mischt sich heutzutage auch geschäftliche Spekulation häufig darein — von Liszt bis Ferdinand Pfohl wurde doch vieles Schöne und Tiefe über *Tannhäuser* geschrieben. Ähnliches gilt für *Lohengrin.* Vielfach spottet man über die Wagnerliteratur; man sollte eher daraus einsehen lernen, wie tief und anhaltend die Anregungen sind, die aus des Meisters Kunstwerken geschöpft werden und die den Wunsch nach weiterer Belehrung, nach tieferem Eindringen wecken. Hier habe ich mich mit diesen exegetischen Versuchen nicht weiter abzugeben; ich begnüge mich damit, für *Tannhäuser* und *Lohengrin* noch einmal vor allem auf Liszt[1]) hinzuweisen. Ungleich wichtiger als alle solche Versuche ist, was uns Wagner selber über die Entstehung dieser Werke in seiner *Mitteilung an meine Freunde* sagt. Er verknüpft hier das rein Künstlerische mit den innersten Seelenerfahrungen und entrollt dabei ein Bild seines Werdens, wie eben nur er es konnte; ich werde nicht die herrliche Schrift — vielleicht die ergreifendste aus seiner Feder — zerpflücken, sondern verweise den Leser darauf. Mir bleibt nur übrig, in Anknüpfung

[1]) *Gesammelte Schriften,* Bd. III, 2. Abteilung „*Richard Wagner*" (Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 1881). Dieser Band ist einzeln zu haben.

an das früher Ausgeführte einige Worte über die Bedeutung des *Tannhäuser* und des *Lohengrin* in dem künstlerischen Enwickelungsgange des Meisters zu sagen.

Nicht lange nach der Vollendung des *Lohengrin* schrieb Wagner in einem Briefe: „Meine Richtung habe ich eingeschlagen als Musiker, der von der Überzeugung des unerschöpflichsten Reichtumes der Musik ausgehend, das höchste Kunstwerk, nämlich: das Drama, will".[1]) In jener Stelle über den *Fliegenden Holländer,* die ich am Schluss des vorigen Abschnittes zitierte, sagte er dagegen: „Ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewusst war". Man sieht deutlich ein, Musiker und Dichter sind eine Person; der grössere Nachdruck liegt aber entschieden auf dem Worte „Musiker", und in jenem selben Briefe erklärt der Meister, warum: „Seitdem in unserer Zeit die Helden der absoluten — dass heisst: von der Dichtkunst losgetrennten — Musik, und endlich namentlich Beethoven die Ausdrucksfähigkeit dieser Kunst, zumal durch das Orchester, zu einer völlig neuen, früher, und selbst von Gluck kaum noch geahnten, künstlerischen Potenz erhoben haben, wird allerdings der Einfluss der Musik auf das Drama von Wichtigkeit geworden sein, da sie natürlicherweise Anspruch auf Entfaltung ihres Reichtumes zu machen hat. Das Drama selbst musste also für den Ausdruck sich erweitern und diese, dem Reichtum musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit in ihm zu entdecken und fortzubilden, schien mir lediglich dem Musiker selbst möglich zu sein." In diesen Worten: „das Drama musste für den Ausdruck sich erweitern" liegt zugleich die Bedeutung dieser letzten Periode der Entwickelung eingeschlossen.

Ganz naiv — also ganz künstlerisch — war Wagner von der gegebenen Form der Oper ausgegangen; dass er Dramen — wirkliche Dramen — schaffen wollte, haben wir aus seiner frühesten Entwickelung und auch aus seiner ganzen Art, dichterisch und musikalisch zu gestalten, deutlich entnommen; die konventionelle Form der hergebrachten Oper — mit ihren

---

[1]) Bf. vom 17. Januar 1849 an Freiherrn von Biedenfeld. In Faksimile-Druck bei H. Springer in Leipzig.

Arien, Kavatinen, Ritornellen, Duetten, Terzetten, Chören am Anfang und am Schluss jedes Aktes — hatte er aber als ein Gegebenes, Feststehendes angenommen. Hierdurch wurde jedoch offenbar seinem Drange nach dichterischer Gestaltung, nach Vermählung des Gedankens mit der Empfindung Gewalt angetan; der Dichter war beschränkt und — mehr als bloss das — er sah sich auf eine gerade für die „Entfaltung des musikalischen Reichtumes" gefährliche Bahn gedrängt. Denn die Musik kann nichts Spezielles, Zufälliges, Äusserliches ausdrücken, sondern nur die Seele, das Innere. Damit also die Dichtung dem einzig natürlichen Drange der Musik nach „Entfaltung ihres Reichtumes" entgegenkomme, muss die Handlung nicht reicher, sondern im Gegenteil einfacher, dafür aber tiefer gestaltet werden. Hier allerdings, in den geheimsten Tiefen der Seele, eröffnet sich dem Dramatiker — aber „lediglich wenn er Musiker ist" — ein unermessliches und ganz neues dramatisches Gebiet; dagegen sind alle die pomphaften Aufzüge und die sensationellen Szenen wie sie, dem Melodrama entnommen und auf das äusserste getrieben, die stehende Faktur der Oper geworden sind, gar nicht der für die Entfaltung der Musik geeignete Stoff. Beim Anhören des *Rienzi* sagte auch sofort der alte Spontini von Wagner: „C'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire"; eine wirklich treffende Kritik, da der „Mann von Genie" hier der Musik als Organ des Ausdrucks eine Tat zugemutet hatte, welche sie nicht imstande ist, allein zu vollbringen; sie hatte ja eigentlich das ganze Drama geben sollen, wenigstens den ganzen „Ausdruck". Insofern hatte auch gewiss die Entwickelung bis *Rienzi* nach einer falschen Richtung hin stattgefunden, dafür aber, wie wir schon gesehen haben, nicht nur die Erfahrung des Künstlers bereichert, nicht nur ihm nahegelegt, dass dieser Weg nicht der richtige sei, sondern sie hatte ihm den positiven Dienst geleistet, seine Handhabung des musikalischen Ausdruckes bis zur vollen Meisterschaft ausreifen zu lassen. Und erst diese Meisterschaft in der Handhabung des musikalischen Ausdruckes verlieh ihm die Macht, nunmehr „das Drama zu erweitern", nunmehr die „dem Reichtum musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit im Drama zu entdecken und fortzubilden". Erst als Wagner ganz Musiker geworden war, konnte er mit

Erfolg „das höchste Kunstwerk, nämlich: das Drama" wollen; denn das vollendetste Drama, das deutsche Drama, kann „lediglich der Musiker wollen".

Ich glaube nun, wir geraten keineswegs in das künstlich Systematische, wenn wir die drei auf *Rienzi* folgenden Werke — *Der Fliegende Holländer, Tannhäuser* und *Lohengrin* — als die Werke betrachten, in welchen jene vom Musiker entdeckte „Fähigkeit des Dramas" fortgebildet, in welchen das Drama — noch halb unbewusst und darum gewissermassen mehr tastend als prinzipiell — erweitert wurde. Sehen wir von dem inneren und eigenen Wert eines jeden dieser Werke ab, da wir ja diesen Kunstwert als ein Absolutes zu erachten haben, so erscheint mir diese allmähliche Erweiterung des Dramas als ihre klare Bedeutung in dem Entwickelungsgange des Meisters.

Wir könnten uns auf Wagner selbst berufen, um die Behauptung aufzustellen, *Tannhäuser* sei ein grosser Fortschritt über den *Fliegenden Holländer* und *Lohengrin* ein merklicher Fortschritt über *Tannhäuser.* Allzu grosses Gewicht möchte ich allerdings auf diese Auffassung nicht legen — jenes schönen Wortes Schopenhauer's eingedenk: „Die Kunst ist überall am Ziel." Jedoch, die allmähliche formale Vervollkommnung, das heisst also die allmählich stattfindende Entfernung von der vorgefundenen Opernschablone zu der neuen, freien, vom jedesmaligen Stoff abhängigen Form des neuen Dramas ist zu auffallend, als dass sie geleugnet werden könnte. „Das unwillkürliche Wissen von jener traditionellen Opernform", schreibt Wagner, „beeinflusste mich noch bei meinem *Fliegenden Holländer* so sehr, dass jeder aufmerksam Prüfende erkennen wird, wie sie mich hier oft noch für die Anordnung meiner Szenen bestimmte; und erst allmählich, mit dem *Tannhäuser,* und noch entschiedener im *Lohengrin,* also nach immer deutlicher gewonnener Erfahrung von der Natur meiner Stoffe und der ihnen nötigen Darstellungsweise, entzog ich mich jenem formellen Einflusse gänzlich und bedang die Form der Darstellung immer bestimmter nur nach der Erfordernis und der Eigentümlichkeit des Stoffes und der Situation" (IV, 392). Diese Form der Darstellung zergliedert sich ganz natürlich in zwei Bestandteile: die Wortdichtung und die Tondichtung.

Wie sich die Wortdichtung allmählich von der festgesetzten Opernform entfernte, ist besonders deutlich zu sehen. In der ersten Handschrift der Dichtung zum *Fliegenden Holländer* (datiert Meudon 18. Mai bis 28. Mai 1841),[1]) die fast wörtlich mit der bekannten endgültigen Fassung übereinstimmt,[2]) ist nicht bloss die äussere, sichtbare Einteilung in Szenen beibehalten, sondern die drei Szenen des ersten Aktes z. B. sind betitelt „Indroduktion", „Arie" und „Szene, Duett und Chor"; der Schluss des zweiten Aktes vom Eintritt des Holländers an ist überschrieben „Szene, Duett und Terzett", usw. Wie frei auch der Meister sich innerhalb der sich selbst gesteckten Grenzen bewegen mag, in diesen Titeln kommt doch eine Befangenheit zum Ausdruck. Auch dass jeder der drei Akte mit einem Chor beginnt, ist eine alte Operngewohnheit; nach dem *Holländer* hat Wagner fast nie mehr einen Chor am Anfang eines Aufzuges angebracht. Von weit eingreifenderer Bedeutung als diese rein formelle Unselbständigkeit ist aber eine andere Eigenschaft der *Holländer*-Dichtung, die der Meister ebenfalls als Befangenheit bezeichnet. Zwei Eigenschaften liegen nämlich einem guten Drama zugrunde: die haarscharfte Bestimmung seines Gegenstandes und die erschöpfende Darstellung dieses Gegenstandes. Wagner meint nun, in seinem *Holländer* sei „vieles noch unentschieden, das Gefüge der Situationen meist noch verschwimmend . . ." es sei alles nur „in weitesten, vagesten Umrissen gezeichnet", usw. Dieses Urteil dürfte manchen etwas hart erscheinen: tritt doch wenigstens das Hauptmotiv — die Erlösung des Sünders durch die Liebe der keuschen Jungfrau „treu bis in den Tod" — in scharfem Relief hervor. Unleugbar ist dagegen, dass dieses gewaltige dramatische Motiv nicht erschöpfend behandelt wird, und dies ist die eigentliche Befangenheit des Dichters. Dieser wusste noch nicht, was er später so klar erkannte, dass die Mitwirkung der Tonkunst „den Atem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle aus-

[1]) Die Einsicht in diese Handschrift verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Alexander Ritter.

[2]) Nur spielt das Stück an der schottischen, nicht an der norwegischen Küste, was einige Namenänderungen erklärt: Daland hiess Donald und Erik Georg. In einem noch früheren Prosaentwurf wird die Trägerin der Hauptrolle Anna — nicht Senta — benannt!

dehnen würde" (II, 185). *Der Fliegende Holländer* ist echte, tiefe Dichtkunst; das Werk ist ein Drama im vollsten Sinne des Wortes, und die Gestalt des „bleichen Seemannes" steht so gross und plastisch greifbar vor uns da wie irgend eine spätere des Meisters — und wie irgend eine frühere der dramatischen Kunst. Das Ganze ist aber doch nur eine Skizze; denn das Bezeichnende des neuen Dramas ist, dass es die Vorgänge in der innersten Seele — jenen künstlerischen Gehalt der „Gedanken" — erschöpfend darstellen kann — und in dem *Holländer* geschieht das nicht. Der innere Mensch und mit ihm die Musik kommt hier wirklich zu kurz: der Dichter entwirft Gestalten ganz nach ihrem Herzen, unterlässt aber dann deren weitere Ausführung. Es hatte sich eben dieser Dichter aus den Windeln der Oper erst halb losgewunden und wagte noch nicht, sich auf seinem eigenen Gebiete frei zu bewegen. Die „dem Reichtum des musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit des Dramas" — dessen notwendige „Erweiterung" — wurde von ihm erst geahnt — noch nicht klar erkannt. Zu einem kritischen Verständnis der Dichtungen zu *Tannhäuser* und *Lohengrin* in ihrer Bedeutung als Entwickelungsstufen zum bewussten neuen Drama ist nun vor allem die ganz klare und scharfe Auffassung der besprochenen Vorzüge und Mängel des *Fliegenden Holländers* vonnöten. Sie genügt sogar vollkommen und macht ein analytisches Zergliedern jener herrlichen folgenden Werke überflüssig. In ihnen sehen wir den Dichter sich immer mehr von der Opern-Schablone entfernen und sich immer mehr der vollkommenen künstlerischen Form des Wort-Tondramas nähern. Das Prinzip dieser Form ist aber, „die Kraft der Darstellung auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwickelung zu konzentrieren; bei diesen wenigen Szenen aber, in denen jedesmal eine entscheidende Stimmung sich zur vollen Geltung zu bringen hat, darf der Dichter in der Ausführung mit einer bereits in der Anlage wohl berechneten, den Gegenstand erschöpfenden Ausdauer verweilen" (vgl. IV, 391). Wenige Momente und diese wenigen Momente erschöpfend behandeln: dieses Prinzip kommt in den drei vorliegenden Werken immer bewusster zur Anwendung. Die Reduzierung auf wenige Momente ist gleich im *Fliegenden Holländer* um so auffallender, als der überreiche *Rienzi* unmittelbar voran-

gegangen war; dagegen fehlt hier, im *Holländer,* die erschöpfende Behandlung. Im *Tannhäuser* sind die dramatischen Momente wieder viel zahlreicher; wir finden aber hier in dem ganzen zweiten und dritten Akt eine erschöpfende Behandlung dieser Motive, dieser inneren Handlung, wie sie der Meister früher nie gewagt hatte.[1]) Der Fortschritt in der Entfernung von den Opernformeln ist auffallend: in dem ganzen Werke kommt ein einziges Duett vor; die Chöre erhalten eine hohe dramatische Bedeutung und treten nicht ein einziges Mal unmotiviert opernhaft auf, wie z. B. der Spinnerinnenchor im *Holländer.* In *Lohengrin* könnte man zuerst geneigt sein, eine rückläufige Bewegung anzunehmen, namentlich wenn man die vielen Chöre auf unseren Operntheatern aufgeführt sieht. Bei der Aufführung in Bayreuth bekommt man allerdings einen ganz anderen Begriff von der dramatischen Absicht dieser Chöre. Und wenden wir uns der Betrachtung des Ganzen zu, so müssen wir gestehen, hier wurde ein Wunder vollbracht: eine Handlung, die viel mehr Nebenmotive mit sich führt, als Wagner später geduldet hätte — ich meine, eine Handlung, die schon durch ihre Konzeption eine sehr reiche „opernmässige" Erscheinung bedingt, wird hier auf so wenige und so plastisch deutliche Momente reduziert, dass ein Kind sie sofort auffasst. Von allerkompetentester Seite ist behauptet worden, die gesamte Weltdichtung besitze keine so klare, einfache und zugleich drastisch-dramatische Exposition wie den ersten Akt des *Lohengrin!* Und hier muss ich, wenn auch nur im Vorbeigehen, auf das Moment der Sichtbarkeit in Wagner's Dramen die Aufmerksamkeit lenken. Ein Stocktauber versteht die Handlung des *Lohengrin* in allen ihren Hauptzügen vollkommen durch den blossen Eindruck der Bühnenbilder. Das hängt mit der wesentlichsten Eigenschaft der neuen dramatischen Form zusammen. Die Musik kann nämlich nichts Zufälliges, durch Intriguen Geknüpftes, auf willkürlichen Konventionen Beruhendes zum Ausdruck bringen, sondern allein das „Reinmenschliche", das allen Menschen Gemeinsame; dieses „Rein-

[1]) Die erschöpfende Behandlung des Motivs im ersten Akt fand erst durch die im Jahre 1860 neu komponierte Venusbergszene statt; hierdurch wurde also das dramatische Gleichgewicht hergestellt.

menschliche" ist aber auch allen Menschen ohne Erklärung unmittelbar verständlich. Je mehr also ein Drama auf die einfachen, reinmenschlichen Motive beschränkt wird, um so „sichtbarer" wird die dargestellte Handlung werden. Gesicht und Gehör ergänzen sich hier; wir lernen Wagner's Wort verstehen: „Ich hätte meine Dramen gern als ersichtlich gewordene Taten der Musik bezeichnet" (IX, 364). Auf das „Reinmenschliche" als einzigen legitimen Gegenstand des Wort-Tondramas komme ich bald zurück; hier wollte ich nur — ohne irgend welche theoretische Betrachtung daran zu knüpfen — auf die Tatsache hinweisen, dass Wagner's Dramen immer sichtbarer, immer plastischer werden. Er ist der „Seher", der bei allmählich wachsender Künstlerschaft das Bild in seinem Innern immer vollkommener auf die Bühne zu projizieren versteht.[1]) Man sieht auch, wie schlecht es um die Weisheit jenes berühmten kritischen Urteils steht, Wagner sei weder ein grosser Dichter noch ein grosser Musiker, wohl aber ein „dekoratives Genie";[2]) denn um jene Reihe von Bildern, die den sichtbaren Leib des Lohengrin-Dramas ausmachen, auf die Bühne werfen zu können, muss man sie erst mit dem inneren Auge erschaut haben, und wer das kann, besitzt die allerhöchste dichterische Kraft: die Gestaltungskraft. Alles wahre Dichten — von Homer bis zu Dickens — ist „Sehen"; von einem Manne zu sagen, er sei ein Genie in bezug auf das Sehen, dennoch aber kein Dichter, ist also eine contradictio in adjecto, wie sie schreiender gar nicht gedacht werden kann. In *Lohengrin* erleben wir nun, wie gesagt, die Zurückführung eines an das Historische und Massenhafte streifenden Dramas auf seine einfachsten, reinmenschlichen Motive, die dann auch eine fast erschöpfende Behandlung erfahren. Und wir sehen, wie in diesen drei Werken — *Der Fliegende Holländer, Tannhäuser* und *Lohengrin* — der Musiker jene „dem musikalischen Ausdruck entsprechende Fähigkeit des Dramas" nach und nach „fortbildet".

Betrachten wir nun die spezielle Tondichtung, so werden wir eine ähnliche Progression vom *Holländer* an wahrnehmen;

[1]) Vgl. den Abschnitt „Kunstlehre", S. 266.

[2]) Dieses Urteil wurde gelegentlich der ersten Aufführung des *Lohengrin* in Wien (1859) ausgesprochen; seitdem hat sein Urheber es zurückgezogen; es lebt aber das gefeite Leben solcher „geistvollen" Aphorismen.

es ist auch gar nicht anders möglich, da Musiker und Dichter der eine, selbe, nach Ausdruck ringende Poet sind. Wir hörten Wagner sagen: „Vom *Holländer* an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verliess".[1]) Mit genau dem selben Recht hätte er aber erklären können: „Von hier an beginnt meine Laufbahn als dramatischer Musiker, mit der ich die des Verfertigers von Opernmusik verliess". In beiden Behauptungen liegt etwas Einseitiges, nur bedingt Aufzufassendes. Denn Wagner war von allem Anfang an Dichter, und von allem Anfang an hatte er die Neigung, seiner Tondichtung die einheitliche symphonische Form zu geben. Schon in jenem frühen Versuch, *Die Hochzeit,* sahen wir ein ausgesprochen musikalisch-dichterisches und zur symphonischen Verwertung vorzüglich geeignetes Motiv;[2]) in *Rienzi* hatte diese instinktive Anlage bereits eine hohe Ausbildung erfahren. Es war aber noch immer kein über das ganze Drama ausgebreitetes symphonisches Gewebe, welches zugleich die äussere Einheit bewerkstelligt und die innere Einheit der Handlung dem Gefühl unmittelbar dartut. Wie die weitere Ausbildung hier geschah, will ich in des Meisters eigenen Worten erzählen: „Auch auf dieses Verfahren, das in seiner beziehungsvollen Ausdehnung über das ganze Drama nie zuvor angewandt worden ist, bin ich nicht durch Reflexion, sondern einzig durch praktische Erfahrung und durch die Natur meiner künstlerischen Absicht hingeleitet worden. Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des *Fliegenden Holländers* schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewusst den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade" zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne

[1]) Siehe S. 340.
[2]) Siehe S. 319.

weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand. Ähnlich verfuhr ich nun im *Tannhäuser* und endlich im *Lohengrin;* nur dass ich hier nicht von vornherein ein fertiges musikalisches Stück wie jene Ballade vor mir hatte, sondern das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen, aus der Gestaltung der Szenen, aus ihrem organischen Wachsen aus sich selbst erst schuf, und in wechselnder Gestalt überall da es erscheinen liess, wo es für das Verständnis der Hauptsituation nötig war. Ausserdem gewann mein Verfahren, namentlich im *Lohengrin,* eine bestimmtere, künstlerische Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene Umbildung des thematischen Stoffes, der sich für die Musik als grössere Mannigfaltigkeit der Erscheinung auswies, als dies z. B. im *Fliegenden Holländer* der Fall war, wo das Wiedererscheinen des Themas oft noch nur den Charakter einer absoluten Reminiscenz (in welchem Sinne dies schon vor mir bei anderen Komponisten vorgekommen war) hatte" (IV, 393). Das ist die Entstehung und das Werden des symphonischen Gewebes in Wagner's Werken mit seinem wunderbaren Unterbau von thematischen Gebilden, so unglücklich „Leitmotive" getauft und durch Analyse so grausam ihres poetischen Duftes beraubt. Von genau der selben Wichtigkeit war die Ausbildung eines anderen Elementes des Tonkörpers: der Sprachversmelodie, wie Wagner es nannte. „Die Melodie musste ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dies nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde" (IV, 396). Auch hier geschah

die Befreiung aus der konventionellen Opernmelodie nur allmählich; im *Holländer,* gesteht Wagner, habe ihn der gewohnte Melismus für den Sprachausdruck noch sehr beeinflusst, in *Tannhäuser* und *Lohengrin* habe er sich diesem Einflusse immer bestimmter entzogen. Hand in Hand mit diesen Errungenschaften, nicht willkürlich ersonnen, sondern bedingt durch den mit organischer Notwendigkeit für das neue Drama sich ausbildenden neuen Stil, entwickelten sich nun auch nach und nach Prinzipien der harmonischen Charakteristik, der Bedeutung der Tonarten und der Instrumentation, die in eben dem selben Masse von den in der „absoluten Musik" geltenden Gesetzen abwichen, wie die Regeln des gesprochenen Dramas sich von denen der stummen Pantomime entfernen.

Zur näheren Belehrung über diese die musikalische Technik interessierenden Fragen verweise ich auf Wagner's Schriften[1]) und für *Tannhäuser* und *Lohengrin* im besonderen auf das schon öfters genannte Buch Franz Liszt's, in welchem selbst der musikalische Laie durch die eingehende Analyse von Instrumentation, Harmonisation und Melodieführung für die wunderbare Struktur des Tongebäudes Verständnis gewinnt. Eines wird auch der in musikalischer Technik gar nicht Bewanderte verstehen, nämlich, dass diese verschiedenen und so tief eingreifenden Neuerungen zu einer immer grösseren Formvollendung der Tonschöpfungen führen mussten. Denn eine Form ist um so vollendeter, je weniger sie aus der Willkür des schaffenden Künstlers hervorgeht und je zwingender sie seiner Phantasie von dem Stoff als die ihm einzig entsprechende Gestaltung aufgenötigt wird. In der Oper herrscht aber die Willkür fast unbeschränkt; ihr Gesetz ist: car tel est mon bon plaisir. Die sogenannte „Opernform" war eine Schablone, eine durch willkürliche Annahmen festgesetzte Schablone; eine wirklich

[1]) Vor allen auf die hier oft angeführte *Mitteilung an meine Freunde* (1851) und dann besonders auf den Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (1879). Von den sog. „Wagnerforschern" ist wohl M. Alfred Ernst derjenige, der auf diesem Gebiete am weitesten vorgedrungen ist und das grösste Vertrauen verdient; sein Hauptwerk *L'Art de Richard Wagner* (Bd. I: L'oeuvre poétique, Bd. II: L'oeuvre musicale) ist allen auf das wärmste zu empfehlen, die gern in das Innere des musikalisch-dichterischen Gewebes von Wagner's Dramen weiter eindringen wollen.

künstlerische Form war sie nie. Diese Form musste nun Wagner für sein Wort-Tondrama von Grund aus schaffen — nicht erfinden, wohl aber auffinden. Man nennt Wagner einen „Reformator der Oper"; eine irrigere Bezeichnung ist kaum denkbar für den Mann, der schon in jungen Jahren erkannt hatte: „Nur aus der vollständigen Umkehrung des bisherigen Verfahrens bei der Oper, könnte einzig das Richtige geleistet werden". Dagegen hatte er bereits in *Lohengrin* seine eigene ganz neue, von der „Oper" nie auch nur vorgeahnte Form zu solcher Vollkommenheit ausgearbeitet, dass Liszt schreiben konnte: „Die Musik dieser Oper hat als Hauptcharakter eine solche Einheit der Konzeption und des Stils, dass es in derselben keine melodische Phrase und noch viel weniger ein Ensemblestück oder überhaupt irgend eine Stelle gibt, welche getrennt vom Ganzen in ihrer Eigentümlichkeit und in ihrem wahren Sinne verstanden werden kann. Alles verbindet, alles verkettet, alles steigert sich. Alles ist mit dem Gegenstand auf das engste verwachsen und kann nicht von demselben losgelöst werden."[1]) Je einheitlicher aber Wagner's Werke wurden, je mehr sich ihre Form einer geradezu unbegreiflichen Vollendung näherte, um so mehr klagten die Musiker über Formlosigkeit, Willkür, Ikonoklasm usw. Ich habe schon die grotesk-monströse Dummheit zitiert, die Musik zu *Lohengrin* sei „die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit"! Hierbei berief man sich nicht bloss auf die alleinseligmachende Schablone der Oper, deren „geschlossene Formen" (d. h. also deren Formlosigkeit als Ganzes) man schmerzlich entbehrte, sondern namentlich auf den Kodex der absoluten Musik, von dem Wagner so entschieden abwich. Und diese Kritiker wollten und konnten gar nicht begreifen, dass gerade hier, bei Wagner, das Gesetz herrschte, dort aber, in der absoluten Musik, nur die zur Tyrannei erhobene Willkür! Dass bei Wagner jede Modulation nicht allein dramatisch gerechtfertigt, sondern auch dramatisch geboten war, konnten Leute allerdings nicht einsehen, die sich eigensinnig darauf versteiften, das Drama als ein Nebensächliches zu betrachten. Wenn ich nun auf diesen mit Blindheit geschlagenen Unverstand hinweise, so geschieht das mit dem Zweck, den Leser darauf auf-

[1]) a. a. O. S. 137.

merksam zu machen, dass nichts bei Wagner bewundernswerter ist als gerade die Vollkommenheit der Form. In dem Wesen der Sache liegt es aber bedingt, dass diese Vollkommenheit sich am unwiderleglichsten in der Tondichtung offenbart. Wagner ist vielleicht der einzige, der als echter Geistesverwandter Johann Sebastian Bach's bezeichnet werden könnte, weil wir bei diesen beiden Männern die selbe ungeheure — bis zur Schroffheit sich steigernde — Kühnheit in der Anwendung des musikalischen Ausdrucks finden, zugleich aber eine derartige technische Vollendung bis in die letzte, scheinbar gleichgültigste Einzelheit, dass ihre Partituren uns mehr wie Wunderwerke der Natur als wie Erzeugnisse eines menschlichen Gehirns anmuten. Man hat fast die Illusion, als sei das Element der Willkür hier ganz aufgehoben.

Vom rein biographischen Standpunkt aus kann man also *Tannhäuser* und *Lohengrin* als die Werke betrachten, in denen die durch den *Fliegenden Holländer* eingeschlagene „neue Richtung" — nämlich die Richtung auf die bewusste „Erweiterung des Dramas" — für den dichterischen und den musikalischen Ausdruck fortgebildet und zu hoher Vollkommenheit gebracht wurde. Hierbei war, wie schon von den *Feen* an, der Musiker stets dem Dichter um etwas voraus. In dem folgenden Abschnitt werde ich zeigen, wie erst nach Vollendung des *Lohengrin* dem Meister die letzte volle Aufklärung über die Wahl und die Behandlung der dichterischen Stoffe im Tondrama zu teil wurde. Dieser letzte Schritt des Dichters zum bewussten Erfassen einer neuen dramatischen Form konnte eben erst geschehen — das wird der Leser jetzt schon ohne weitere Erklärung verstehen — als der Tondichter die vollendete Meisterschaft erreicht hatte: dieses geschah aber durch *Lohengrin.*

DIE VIER GROSSEN ENTWÜRFE

> Wo der Künstler vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Tätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine notwendige war und das Notwendige erwählte, — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wiedergefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet, — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares.
>
> Richard Wagner

Ist die „Oper" möglich?

Im August des Jahres 1847 hatte der Meister seinen *Lohengrin* vollendet. Auch hier noch war er sich durchaus nicht bewusst, dass er sich mit diesem Werke von der alten Opernform losgesagt und eine neue Gestalt des Dramas geschaffen hatte. Noch während der Komposition des dritten Aktes schrieb er an einen Freund: „Meine jetzigen und nächsten Arbeiten gelten mir nur als Versuche, ob die Oper möglich sei". Jedoch, wie dieser Satz zeigt, der Zweifel war schon aufgekeimt! Der Frage, „ob die Oper möglich sei", kann unmöglich eine andere Bedeutung beigelegt werden als diese: „ob das Werk, das ich ersehne und erstrebe, innerhalb des Opernrahmens möglich sei". Gerade der vollendete *Lohengrin* scheint Wagner in diesem Zweifel sehr bestärkt zu haben; denn nun begann für ihn eine mehrjährige Übergangszeit. Der Drang zur schöpferischen Tätigkeit erlahmte nicht etwa — im Gegenteil, kräftiger als je machte er sich fühlbar — die Art aber, in der dieser Drang sich äusserte, gleichsam nach den verschiedensten Richtungen hin tastend, deutet auf eine ungewöhnliche innere Erregung. „Mit *Lohengrin* nimmt die alte Opernwelt ein Ende; der Geist schwebt über den Wassern, und es wird Licht!" Das sagte Liszt im Jahre 1858; inzwischen war es ja Licht geworden, und ein so klarer Geist wie Liszt erkannte leicht diese hohe Bedeutung des *Lohengrin*. So ganz von selbst war aber die Er-

leuchtung nicht gekommen. Ehe dem Meister der Entschluss reifte, sich endgültig von der Oper hinwegzuwenden, ehe er die Grundbedingung des neuen Kunstwerkes klar erfasste, fuhr er auch nach *Lohengrin* noch fort zu versuchen, „ob die Oper möglich sei" — und aus der fieberhaften Art, in der das geschah, empfinden wir die Verzweiflung des Künstlers, welcher täglich deutlicher erkennt, sein Kunstwerk sei als „Oper" unmöglich und dennoch erfordere es unbedingt die Mitwirkung der Tonsprache, das heisst also des ganzen nur auf der Opernbühne vorhandenen Apparates. Für den dramatischen Dichter bedeutete diese Zeit die Krisis seines Lebens.

In dem einen einzigen Jahre 1848 — jenem selben Jahre, in welchem er seinen ausführlichen Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters ausarbeitete und in welchem er auch politischen Fragen seine Aufmerksamkeit widmete und seine Beredsamkeit lieh — sehen wir Wagner mit nicht weniger als vier verschiedenen dramatischen Plänen in vier ganz verschiedenen Richtungen beschäftigt: *Friedrich der Rotbart, Siegfried's Tod, Jesus von Nazareth, Wieland der Schmied.*

Friedrich der Rotbart war als grosses historisches Drama gedacht, „das in fünf Akten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritt seines Kreuzzuges darstellen sollte". Dieser Entwurf ist in Wagner's *Gesammelte Schriften* nicht aufgenommen worden; nur der Niederschlag der weitausholenden historischen Studien, zu denen der Plan Veranlassung gegeben hatte, ist uns in der Schrift *Die Wibelungen: Weltgeschichte aus der Sage* aufbewahrt. *Siegfried's Tod* ist ein grosses mythologisches Drama, das Bruchstück eines Versuches, den ganzen Nibelungenmythos dramatisch zusammenzufassen. „Ehe ich *Siegfried's Tod* dichtete, entwarf ich den ganzen Mythos in seinem grossartigen Zusammenhang", berichtete Wagner später an Uhlig, „jene Dichtung war nun der — unserem Theater gegenüber von mir als zu ermöglichen gedachte — Versuch, eine Hauptkatastrophe des Mythos mit der Andeutung jenes Zusammenhanges zu geben" (U. 118). Beides, sowohl den vollständig ausgeführten Text zu dieser „Grossen Heldenoper" [1])

[1]) Nach der im Besitze des Herrn Alex. Ritter befindlichen Handschrift wurde die Dichtung am 12. November 1848 begonnen und am 28. November 1848 vollendet.

als auch die Skizze zur Dramatisierung des ganzen Mythos vom Raub des Rheingoldes an, findet der Leser im zweiten Band der *Gesammelten Schriften. Jesus von Nazareth* liegt uns in einer höchst interessanten Gestalt vor:[1]) nach einer ziemlich ausführlichen Prosa-Skizze des fünfaktigen Schauspiels folgen „Ausführungen" des Meisters, die weniger den Charakter dramatischer Einfälle haben als den ausführlicher Dissertationen über alle in diesem Stücke berührten Probleme, z. B. über die Liebe, über Gesetz und Sünde, über die Bedeutung des Todes, über das Göttliche im Menschen usw.; zuletzt finden wir die vielen eigenhändig aus der Bibel abgeschriebenen Zitate, die für ein eingehendes Studium der Heiligen Schrift Zeugnis ablegen. Man sieht, es handelt sich hier um ein ausgesprochen philosophisches und religiöses Drama.[2]) Ganz anderer Art wiederum ist *Wieland der Schmied*, ein Werk, welches erst im Jahre 1849 festere Gestalt gewann und erst 1850 ausführlich entworfen wurde. Gleichviel ob Wagner diesen Stoff nach den älteren skandinavischen Quellen oder nach Simrock's neuer und sehr freier Umdichtung gestaltet haben mag,[3]) es handelt sich hier nicht um einen umfassenden Mythos, wie bei *Siegfried's Tod*, sondern um eine jener sagenhaften Gestalten, bei denen der symbolische Untergrund — wie beim *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* — der scharfen Individualisierung keinen Abbruch tut.

---

[1]) Bei Breitkopf & Härtel 1887 erschienen. (Neue Ausgabe 1895.)

[2]) Über dieses Werk vgl. Hébert, *Le sentiment religieux dans l'oeuvre de Richard Wagner*, ch. III, wo sich zwar manche falsche Angabe und Schlussfolgerung findet, die aus einer noch unvollkommenen Kenntnis des Meisters herzuleiten ist, zugleich aber die aufrichtige Bewunderung eines katholischen Priesters — namentlich für die Art, wie Wagner „l'auguste personnalité du Sauveur" gezeichnet hat — die denjenigen zu denken geben sollte, welche hier schlechthin ein „anarchistisches Drama" zu entdecken wähnen. Sehr schön schreibt auch Professor Muncker: „Was den anderen allen nie gelinger wollte, davon erwies Wagner mit überlegener dichterischer Einsicht und Kraft die Möglichkeit, dazu zeigte er den Weg: er skizzierte ein nach allen Regeln der Kunst gebautes, wahrhaftes Drama vom Tode Christi, das die höchste, sittliche und poetisch-dramatische Wirkung ausüben musste usw." *(Richard Wagner*, S. 44).

[3]) Vgl. Rud. Schlösser, *Wieland der Schmidt (Bayreuther Blätter*, 1895 S. 43). Die beiden Fassungen Wagner's findet der Leser im dritten Band der *Gesammelten Schriften.*

Es beschäftigten also des Meisters Phantasie zu gleicher Zeit ein historisches, ein mythologisches, ein philosophisches und (wie Wagner früher gesagt hätte) ein „romantisches“ Drama! Und dazu kamen noch Projekte, die, wie es scheint, bis zu der festeren Gestalt geschriebener Entwürfe nicht ausreiften, vor allem ein *Achilleus*, also ein klassisches Drama, und ausserdem mehrere komische Stoffe. Man sieht, wie wenig — oder vielmehr wie ganz und gar nicht — theoretisch und systematisch Wagner zu Werke ging. Zwischen einem Theoretiker und Wagner ist genau der selbe Unterschied wie zwischen einem Professor der Geographie und einem Entdeckungsreisenden. Wagner suchte und suchte und suchte — bis er fand. Dann allerdings, als er „gefunden“ hatte, als zu der reichen Erfahrung, die sich aus seiner umfassenden Kenntnis der Werke der grössten Dramatiker und Musiker und aus seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit ergab, noch die neue Erfahrung hinzugekommen war, welche ihm aus der inneren Verarbeitung dieser zahlreichen Entwürfe erwuchs — dann empfand er das Bedürfnis, sich volle logische Klarheit zu verschaffen. „Schlagen wir die Kraft der Reflexion nicht zu gering an“, schreibt der Meister in einem Briefe aus dem Jahre 1847, „das bewusstlos produzierte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fernab liegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewusstsein produziert werden. Dass nur die reichste menschliche Natur die wunderbare Vereinigung dieser Kraft des reflektierenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft hervorbringen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinung bedingt.“[1]) Dem Verfasser des *Lohengrin* war diese „reichste menschliche Natur“ zuteil geworden. Und als der Künstler alle jene dramatischen Entwürfe einen nach dem andern hatte verwerfen müssen, verlor er nicht den Mut, wollte auch nicht dem blinden Zufall sein künstlerisches Schaffen überlassen; vielmehr raffte er sich gewaltsam zusammen und richtete „die Kraft seines reflektierenden Geistes“ auf die Erzeugnisse, welche aus „der Fülle seiner unmittelbaren Schöpferkraft“ so reich hervorgegangen waren. Schon 1849—1851

[1]) Vgl. das *Wagner-Lexikon* von Glasenapp und von Stein, Artikel „Reflexion“.

entstand die glänzende Reihe seiner grundlegenden Kunstschriften von *Die Kunst und die Revolution* an bis zu *Eine Mitteilung an meine Freunde.* Das Hauptergebnis dieser schriftstellerischen Tätigkeit für des Meisters eigenes Leben war, wie er selber sagt, nicht ihre Wirkung nach aussen, sondern dass „er sich selbst dabei vollkommen klar wurde" (U. 187). Man sieht, wie eng die dramatischen Entwürfe aus der Krisis des künstlerischen Lebens und die Schriften aus dieser selben Zeit zusammenhängen. „Meine schriftstellerischen Arbeiten", schreibt Wagner an Roeckel, „waren Zeugnisse für meine Unfreiheit als künstlerischer Mensch: nur im höchsten Zwange verfasste ich sie — es müsste mich töten, wollte ich darin fortfahren" (R. 10). Die Überwucherung der Schöpferkraft war es gewesen, was den Künstler gezwungen hatte, die (im Goetheschen Sinne) beschränkende Gewalt der Reflexion walten zu lassen; den Stoff zu dieser Reflexion lieferten aber gerade jene Entwürfe.

Aus Unbewusstsein zum Bewusstsein

Wenn wir also dem Prinzip, das ich in diesem Buche aufgestellt habe, treu bleiben und von einer kritischen Beurteilung des absoluten Kunstwertes dieser Entwürfe absehen — wozu wir um so eher uns veranlasst fühlen dürfen, als hier kein fertiges Kunstwerk vor uns steht — so bleibt ihre biographische Bedeutung eine ganz besonders klare und interessante, und diese Bedeutung hängt, wie man sieht, eng mit derjenigen der Züricher Schriften zusammen. Wagner sagt von diesen Entwürfen: „Gerade hier war es, wo mein bisher unbewusstes Verfahren in seiner künstlerischen Notwendigkeit mir zum Bewusstsein kam", und während er mit der Vollendung von *Oper und Drama* beschäftigt war, bemerkt er einem früheren Kommentator gegenüber, der von seiner „vorausgeeilten Wissenschaft" gesprochen hatte: „Noch jetzt eben musste ich erfahren, dass ich die wichtigsten Momente für die Gestaltung des Dramas der Zukunft nicht gefunden hätte, wenn ich nicht in meinem *Siegfriede* zuvor als Künstler mit vollem Unbewusstsein auf sie gefallen wäre" (Bf. an Uhlig von Februar 1851). In dem gerade während dieser vier Jahre — von Ende 1847 bis Ende 1851 — sich vollziehenden Vorgang der Entwickelung „aus Unbewusstsein zum Bewusstsein", d. h. aus dem unbewussten Streben nach einer neuen, vollkommeneren, den Bedürfnissen des deutschen

Geistes voll entsprechenden Form des Dramas zu dem bewussten, klaren, vernunftmässigen Erfassen dieser Form spielen folglich diese Entwürfe eine entscheidende Rolle.

Wie geschah das aber?

Schon die Tatsache, dass so viele und namentlich so verschiedenartige dramatische Pläne den Meister zu gleicher Zeit beschäftigten, deutet auf die wahre Natur des inneren Vorganges. Wir sahen, dass Wagner, als er in seinen Gymnasialjahren sein erstes grosses Trauerspiel vollendet hatte, bemerkte, dieses Werk bedürfe noch des musikalischen Ausdruckes. Die dramatische Empfindung fordert eben bei Wagner unbedingt das Zusammenwirken von Wort und Ton. In seinem eigenen Herzen bildeten auch diese beiden Ausdrucksmittel eine einzige organische Einheit. Wortsprache und Tonsprache können aber nur in zwei verschiedene Sprachen zergliedert in die Erscheinung treten, und einzig eine vollendete Aufführung des Kunstwerkes kann die geschiedenen wieder zur Einheit zusammenfassen. Nun fand aber Wagner gar keine Muster vor: was er wollte, war niemals versucht worden. Auf der einen Seite fand er das rezitierte Drama, auf der anderen — bei Beethoven — die zum Drama gewordene Musik, dazwischen ein „namenlos Unsinniges“ (IX, 363), die Oper, jene Form, von der Wagner meinte, „sie beleidige gröblich allen deutschen Sinn für Musik wie Drama“ (VI, 394), über die E. T. A. Hoffmann spottete, „sie veranstaltete Konzerte auf der Bühne mit Kostümen und Dekorationen“, und gegen die Herder sich ereiferte, weil sie „den Dichter zum Diener des Musikers erniedrige“. Nur in der nebelhaften Ferne längstvergangener Zeiten erblickte der jugendliche Künstler — im griechischen Drama — ein Ideal, das dem seinigen verwandt erschien. Höchstens Mozart, der uns insofern als der wahre Vorläufer Wagner's dünken muss, durfte ihm wohl in Bruchstücken seiner Werke wirklich als ein Muster gelten; hier wurde hin und wieder die Oper über sich selbst hinausgehoben; denn sie bot nicht bloss ein ergreifendes Schauspiel — was auch Gluck häufig gelungen war — sondern die Musik verschmolz förmlich mit der Dichtung; sie blies diesem Erdenkloss eine Seele ein wie Jehovah dem ersten Menschen, und nun war sie nicht mehr ein blosser Schmuck, sie diente auch nicht

bloss „der Erhöhung des Ausdrucks", sondern sie belebte das dramatische Gebilde von innen heraus.[1]) Das Unerhörte war aber bei Mozart unbewusst und absichtslos geschehen; wie schnell verfiel er immer wieder in absolute Musik und in opernhafte Formeln; das Werk dieses „zarten Licht- und Liebesgenius" wirkte also eher verwirrend als anleitend. Wagner blieb folglich auf sich selbst angewiesen. Wahrscheinlich hätte er auch viel eher, viel müheloser und ganz ohne Reflexion das Richtige gefunden, wäre ihm nicht von Anfang an eine fertige Form aufgenötigt worden, von der er nicht — wenigstens äusserlich nicht — weit abweichen konnte, ohne seine Werke als totgeboren zur Welt zu bringen (vgl. VII, 125). Jetzt aber musste er versuchen, „ob die Oper möglich sei", d. h. ob in der Oper jene organische Verschmelzung von Wort und Ton, von Dichtung und Musik zu erreichen sei. Ein jedes seiner Werke aus der ersten Lebenshälfte kann als der Versuch zu einer Antwort betrachtet werden. Dem jungen Künstler musste es zunächst dünken, als handle es sich hier um ein technisches Problem, und solange er noch nicht die Meisterschaft erlangt hatte, durfte er glauben, die Unzulänglichkeit seiner eigenen Beherrschung der Mittel sei die Ursache, dass seine Werke dem Bild in seinem Innern noch immer nicht ganz entsprechen wollten. Mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* hatte er jetzt aber die volle Meisterschaft erlangt; darum war er nicht mehr fähig, in naiver Unbefangenheit „möglichst gute" Opern weiter zu schreiben. Liszt hatte richtig erkannt: „Mit dem *Lohengrin* nimmt die alte Opernwelt ein Ende": jetzt oder nie musste das Problem gelöst werden. In *Lohengrin* war ähnlich wie in *Rienzi,* obwohl mit ungleich grösserer Meisterschaft in der rein poetischen Gestaltung, fast der gesamte Ausdruck in die Musik gelegt worden; die Gedanken sind unendlich tief und ergreifend; sie haben aber so sehr alles von sich abgestreift, was nicht reiner Empfindungsgehalt ist, dass dieses Werk das eigentlich „esoterische" unter allen Werken des Meisters bleibt; die Handlung trägt hier etwas ausgesprochen „Symbolisches" an sich: man fühlt, dass nicht allein der Held, sondern auch der Dichter jede Frage verbietet und das Geheimnis seines

[1]) Vgl. S. 386.

innersten Herzens in der für das Wort unzugänglichen Tonsprache — gleichsam als „schweigendes Bild“ — vor unser Auge heraufbeschwört. Das macht auch das ewig Unvergleichliche an diesem unsterblichen Werke aus. Auf diesem Punkte durfte aber der Meister nicht verweilen: einen zweiten *Lohengrin* konnte er nicht schreiben. Der siegreiche Tondichter musste jetzt dem Wortdichter die Tore zum Drama der Zukunft weit öffnen: er musste in ihm jene „dem Reichtum musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit“ entdecken. Er tat es durch diese Entwürfe der Übergangszeit und durch das von ihnen angeregte Denken.

Zunächst wurde sich der Meister über einen Hauptpunkt klar. Sein *Friedrich der Rotbart* sollte nicht ein musikalisches Werk — oder etwa gar eine „Oper“ — sondern ein rezitiertes Drama werden. „Es fiel mir nicht im entferntesten ein, einen historisch-politischen Gegenstand anders als im gesprochenen Schauspiele auszuführen“ (IV, 384). „An diesem Stoffe aber,“ fügt Wagner an einer anderen Stelle hinzu, „der mich der Musik gänzlich vergessen gemacht hätte, ward ich der Geltung wahrer dichterischer Stoffe überhaupt inne; und da, wo ich mein musikalisches Ausdrucksvermögen unbewusst hätte lassen müssen, fand ich auch, dass ich meine gewonnene dichterische Fähigkeit der politischen Spekulation unterzuordnen, somit meine künstlerische Natur überhaupt zu verleugnen gehabt haben würde“ (IV, 390). Es war hier bei dem fünfunddreissigjährigen Manne eine Wiederholung dessen eingetreten, was er schon als fünfzehnjähriger Knabe erfahren hatte: seine poetische Inspiration forderte gebieterisch den musikalischen Ausdruck. Das erkannte er jetzt mit endgültiger Klarheit. Er führte den Entwurf nicht aus. Ebensowenig führte er aber die „grosse Heldenoper“ *Siegfried's Tod* aus; gerade an diesem Stoffe, der ihn am gewaltigsten anzog und aus dem er bald, aber in wesentlich anderer Auffassung, sein Nibelungenwerk gestaltete, erkannte er deutlich, dass die Oper „unmöglich sei“. Aus diesem selben Grunde blieb auch *Wieland* unausgeführt. Für die schöne Erzählung, die er so wirksam dramatisiert hatte, behielt Wagner eine grosse Vorliebe, gern hätte er sie von einem anderen in Musik setzen lassen, — er selbst konnte

es nicht mehr, für ihn war es zu spät[1]). *Jesus von Nazareth* nannte ich ein philosophisches Drama, und wohl mit Recht, da Wagner selber „die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit" als Inhalt angibt. Es ist nicht ganz leicht sich vorzustellen, in welcher Weise dieses Drama ausgeführt werden sollte; denn die vielen Dissertationen, die der Entwurf enthält, deuten auf ein gesprochenes Schauspiel hin; dagegen lassen die szenischen Dispositionen und viele einzelne Momente der Skizze die geplante Mitwirkung der Musik nicht bezweifeln. Ich bin der Meinung, dass diesem Werke für des Meisters klare Erfassung der im Wort-Tondrama zu erstrebenden und zu ermöglichenden „Erweiterung der dichterischen Fähigkeit" eine weit grössere Wichtigkeit zukommt, als man gemeinhin annimmt. Als nun Wagner diese so verschieden gearteten Entwürfe alle verwerfen musste, da „ward es Licht" in seinem Innern; gerade an diesen selbstgeschaffenen Beispielen *erkannte er, dass das Problem des Wort-Tondramas den Stoff betreffe, nicht die Form.* Er erkannte, dass er sich nicht fragen dürfe: „Wie können Wort und Ton zu einem höchsten, erschöpfenden Ausdruck im Drama zusammenwirken?" sondern vielmehr einzig: „Was ist der Gegenstand, der eines so erhabenen Ausdruckes bedarf und der dadurch, dass er seiner bedarf, ihn auch erheischt?"

Das Grundgesetz des neuen Dramas

Die Antwort gaben ihm seine eigenen früheren Werke, sobald er sie nunmehr mit der „Kraft des reflektierenden Geistes" betrachtete. Namentlich aber durch die Einsicht des Grundes, aus welchem ein jeder dieser vier neuen Entwürfe für sein Drama ungeeignet war, wurde ihm die letzte Klarheit zuteil; durch diesen echt künstlerischen Ausscheidungsprozess, nicht durch abstrakte a priori Konstruktionen entdeckte er das Grundgesetz des neuen Wort-Tondramas. — Bei *Friedrich der Rotbart* war die Sache besonders klar: das Historische ist kein möglicher Gegenstand für den musikalischen Ausdruck. *Siegfried's Tod* hingegen würde jeder Opernkomponist unzweifelhaft als einen prächtigen Vorwurf für musikalische Ausführung betrachtet haben. Doch als Wagner an die

[1]) Seinen Entwurf bot er in dringendster Weise Liszt, Berlioz, Roeckel und anderen an

musikalische Ausführung ging, bemerkte er, dass in diesem Werke die „epische Erzählung, die Mitteilung an den Gedanken" einen grossen Platz einnahm (U. 119). In diesem ersten Entwurf haben wir doch lediglich eine dramatisierte Mythologie vor uns; zwar ist ein solcher Stoff einem pragmatisch-historischen bei weitem vorzuziehen; zugrunde liegt aber in der Mythologie überall das Symbol, und infolgedessen wendet sich gar vieles vorwiegend an die kombinierende Vernunft und gelangt erst von hier aus durch Widerspiegelung ins Herz. In *Jesus von Nazareth* bestand der Fehler nicht in dem langen Verweilen bei den einzelnen Momenten, sondern auch hier wiederum in der Tatsache, dass so vieles „einzig dem Verstande fasslich ist". Weit weniger dürfte dieser Einwurf die zuletzt ausgearbeitete dramatische Skizze *Wieland der Schmied* treffen; sie besitzt aber nicht die monumentale Einfachheit der letzten Werke des Meisters: die Handlung enthält viel zahlreichere Momente als *Tristan* oder als irgend ein einzelnes Drama aus dem Nibelungenzyklus. Das Vielseitige ist jedoch schon an und für sich das Gebiet des Verstandes. Aus diesem Ausscheidungsprozess ergab sich nun das Grundgesetz des neuen Dramas: „Ein Inhalt, der einzig dem Verstande fasslich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mitteilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention, von allem Historisch-formellen losgelöste Reinmenschliche" (IV, 388).

Der Ausdruck „das Reinmenschliche" erklärt sich von selbst; in dem Abschnitt „Kunstlehre" habe ich ausserdem mit einiger Ausführlichkeit an der Hand von Wagner's Erläuterungen und denen anderer Autoren darüber gesprochen.[1]) Die ungeheure Bedeutung dieses Gesetzes liegt darin, dass in ihm nicht die Sorge um eine äussere Form, die man ein für allemal als die allein seligmachende erklären will, auch nicht irgend

[1]) Vgl. S. 271—275. Ausführlicheres in meinem *Drama R. Wagner's*. Kapitel II.

eine abstrakt-ästhetische Schrulle zum Ausdruck kommt, sondern dass im Gegenteil das innere Lebensprinzip des neuen Dramas unvergleichlich prägnant und zugleich erschöpfend dadurch bestimmt wird. Wie man deutlich einsieht: nicht nur durch die Wahl der Ausdrucksmittel unterscheiden sich Wagner's Dramen von den anderen Formen des Dramas, sondern vor allem und wesentlich durch ihren — jene Ausdrucksmittel bedingenden — Inhalt! Diesen Inhalt genauer zu bestimmen, das war die Tat, von der Wagner so richtig erkannt hatte, dass lediglich ein Musiker sie würde vollbringen können.[1]) Und als nun diese Tat vollbracht war, als der Künstler kraft seiner erstaunlichen Produktivität das gesamte Gebiet des Dramas selbstschöpferisch durchforscht und der Denker wiederum mit klarem Auge diese gesamte Tätigkeit überblickt hatte, da durfte Wagner bekennen: „Jetzt hatte ich eine neue und entscheidende Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung angetreten, die Periode des bewussten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewusster Notwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite" (IV, 390).

[1]) Vgl. S. 351.

KUNSTWERKE DER ZWEITEN LEBENSHÄLFTE

Der vollkommen Besonnene heisst der Seher.
Novalis

Einleitendes

In seiner zweiten Lebenshälfte hat Richard Wagner den vierteiligen *Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger* und *Parsifal* geschaffen.

Richtet man nun das Auge auf das speziell Biographische, so gerät man wirklich in Verlegenheit, wie man diese Werke in irgend eine Beziehung zur Chronologie des Lebens bringen soll. Einige Daten habe ich schon in der Einleitung zum „Lebensgang" gegeben;[1]) aus diesen geht hervor, dass diese vier Werke gewissermassen zugleich und „durcheinander" entstanden sind. Ehe irgend eines von ihnen vollendet wurde, waren schon alle in der Phantasie des Meisters gestaltet. Im November 1851 schreibt Wagner an Uhlig — es war gerade am Schlusse der Übergangszeit: „Meine künstlerischen Pläne dehnen sich jetzt immer reicher, erfreulicher und zuversichtlicher vor mir aus, und mit einem wahren Wonnezittern gedenke ich sie nächstens anzufassen." In welcher Reihenfolge diese einzelnen Pläne aber dann zur Ausführung gelangten, scheint mehr eine Laune des Schicksals als die Folge einer inneren Nötigung gewesen zu sein. Der *Ring* sollte ursprünglich zuerst ausgeführt werden. Wenn nun der Meister vom Jahre 1857 an eine lange Unterbrechung bei dieser Arbeit eintreten liess, so war nicht allein — vielleicht gar nicht in erster Reihe — Ermüdung bestimmend, sondern die Hoffnungslosigkeit, gerade dieses Werk jemals zur Aufführung bringen zu

[1]) Vgl. S. 39.

können, namentlich jetzt, wo nach der Berufung Dingelstedt's als Intendant die Verhältnisse an der Weimarer Bühne — der einzigen, wo Wagner auf Unterstützung hatte hoffen können — so ungünstig geworden waren, dass selbst der *Rienzi* dort als eine kaum zu bewältigende Aufgabe erschien. Verleger und Theaterdirektoren verlangten allerdings nach einem neuen Werke Wagner's; es müsse aber „kürzer und leichter" als der *Ring* sein. Und da berichtet der Meister sehr unumwunden an Liszt: „Ich hatte — wie Du ja weisst! — so gar kein Geld, und da der *Rienzi* (in Weimar) fehlschlug, sah ich keinen anderen Ausweg, als mit Härtels ein „Geschäft" zu machen; dazu erwählte ich den kaum noch begonnenen *Tristan*, weil ich nichts andres hatte;[1]) sie erboten sich, mir die Hälfte des Honorars (zweihundert Louisd'or) — also einhundert Louisd'or — nach Empfang der Partitur des ersten Aktes auszuzahlen: somit eilte ich mich über Hals und Kopf, diesen fertig zu machen. Das war der Grund der geschäftlichen Eile in der Förderung dieser armen Arbeit" (Bf. vom 2. Juli 1858). An andrer Stelle erzählt Wagner, wie eine Aufforderung des Kaisers von Brasilien, eine Oper für die italienische Truppe in Rio de Janeiro zu schreiben, ihn „bei der Konzeption des *Tristan* mit einiger Lebhaftigkeit beeinflusste!" (VI, 380.) Wiederum berichtet man von einer heftigen Liebesleidenschaft, welche die wahre Urquelle der Tristan-Wort- und Tondichtung sein soll, wobei die Frage ungelöst bleibt, warum ein Mann, der mehr als einmal im Leben leidenschaftlich geliebt haben wird, nur einmal einen *Tristan* geschrieben hat. Man sieht, wie gänzlich haltlos derartige chronistische Kombinationsspiele sind. Das Auge der schönen Frau, das — vielleicht — an Wagner vorbeizog, wird auf die Ausführung der „armen Arbeit", jenes „Wunders aller Kunst", *Tristan und Isolde's*, genau so viel Einfluss ausgeübt haben wie der Kaiser von Brasilien — etwas weniger als die hundert Louisd'or der Herren Breitkopf & Härtel. Ähnliches liesse sich von jedem anderen Werke Wagner's ausführen. *Die Meistersinger* wurden zu einer Zeit in Angriff genommen (Beginn der sechziger Jahre), wo man alles eher als ein heiteres

[1]) Nichts anderes, was schon so weit gefördert gewesen wäre; denn der vollständige Entwurf zu den *Meistersingern* war schon lange da und zum *Parsifal* mindestens die Idee.

Werk erwartet hätte, weil — nun, einfach wieder, weil ein Verleger sich für sie gefunden hatte! *Parsifal* wurde (1865) entworfen, weil König Ludwig es wünschte; der *Nibelungenring* wurde vollendet, als der Bau des Festspielhauses in Bayreuth weit genug fortgeschritten war, die Möglichkeit einer Aufführung nahe zu rücken; mit der Vollendung des *Parsifal* verhielt es sich ähnlich. Kurz, die Werke des Genies stehen nicht zu den Vorgängen seines Lebens in dem Verhältnis von Wirkung zu Ursache und auch nicht in irgend einem anderen engeren Verhältnis; das äussere Leben verhält sich zum inneren wie ein Damm zum reissenden Strom: wo das Hindernis unübersteiglich ist, da bleibt das Element unsichtbar und — nach aussen — wirkungslos, wo jenes weicht, da stürzen die Naturkräfte urgewaltig hervor.

Dazu kommt noch eine andere Überlegung: die Werke aus Wagner's zweiter Lebenshälfte gehören — nicht allein zeitlich, sondern auch poetisch und ihrem Gedankeninhalt nach — so eng zusammen, dass sie ein Ganzes bilden. *Tristan und Isolde* bezeichnete der Meister selber als einen Ergänzungsakt zum *Nibelungenring*, und *Parsifal* ist das Gegenstück zu diesen beiden. Diese drei Dramen bilden gewissermassen eine riesige „Trilogie", und das — auf das allerengste mit dieser Trilogie verwobene — „heitere Satyrspiel" sind *Die Meistersinger*. Das gesamte Werk von Wagner's letzten dreissig Lebensjahren ist also, wie gesagt, *ein einziges unzertrennbares Ganze*. In welcher Reihenfolge der einzelne Teil zur Vollendung gelangte, ist fast gleichgültig, da im schöpferischen Herd das Ganze vorgebildet lag und die ausführliche Gestaltung dieses und jenes Teiles einfach unter Berücksichtigung äusserer Konvenienz und praktischer Möglichkeiten erfolgte.

Wollten wir nach Rücksichten rein dichterischer Angemessenheit eine Reihenfolge bestimmen, so müssten wir die Werke folgendermassen ordnen: *Der Ring des Nibelungen, Tristan, Parsifal, Die Meistersinger*. Das Datum der endgültigen Vollendung eines jeden Werkes ergibt dagegen eine andere Reihenfolge: *Tristan, Die Meistersinger, Der Ring des Nibelungen, Parsifal*. Wiederum anders gestaltet sich die Aufeinanderfolge, wenn man sich nach dem Datum der ersten dichterischen Konzeption richtet; dann erhält man folgende

Reihe: *Die Meistersinger, Der Ring des Nibelungen, Tristan und Isolde, Parsifal.* In einem biographischen Werke ist diese letzte Reihenfolge vorzuziehen, da sie das bestimmende Moment der Konzeption zum Ausdruck bringt; ausserdem sind *Die Meistersinger* und *Der Ring des Nibelungen* zwei Werke, die durch das Datum ihrer ursprünglichen Entwürfe in die erste Lebenshälfte zurückreichen; mögen diese Entwürfe später auch die eingreifendste Umgestaltung erfahren haben, gleichviel: hier besteht eine verbindende Brücke zwischen den so scharf geschiedenen Lebenshälften.

Da ich nun der Überzeugung bin, dass das chronistische Detail bei diesen Werken gänzlich belanglos ist und getrost den Anekdotenkrämern und Memoirenverfassern überlassen bleiben kann, so will ich bei den folgenden — nur leider allzu kurzen — Besprechungen meine Aufgabe darin erblicken, dass ich die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf die bunte Oberfläche der begleitenden Lebensumstände richte, sondern auf den innersten dramatischen Mittelpunkt, von wo aus das Leben dieser Werke ausstrahlt. Ohne Zweifel ist das zugleich das punctum vitae der Individualität Richard Wagner's.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Je grösser der Mann, um so tiefer seine Liebe.
Leonardo da Vinci

Die erste Fassung

Im Sommer 1845, unmittelbar nach Vollendung der Tannhäuserpartitur, verfasste Wagner den ersten Entwurf zu den *Meistersingern von Nürnberg.* Gute Freunde hatten gemeint, „eine Oper leichteren Genres" würde ihm zu grösseren Erfolgen verhelfen, und gerade der Sängerkrieg auf Wartburg gab ihm die Idee zu diesem heiteren „Werb- und Wettgesang" ein (IV, 349). Die innere Nötigung — ohne welche Wagner nichts schaffen konnte — war aber damals nicht vorhanden, und die Art und Weise, wie dieser Stoff sich dem Meister dargestellt und gestaltet hatte, widerte ihn sofort heftig an: an Stelle der

Meistersinger schuf er *Lohengrin.* Erst im Jahre 1861 griff Wagner diesen Stoff wieder auf und vollendete das Werk, durch viele Unterbrechungen gestört, im Laufe der folgenden sieben Jahre.

Wie kommt es nun, dass ein Stoff, den der Verfasser des *Tannhäuser* verwarf, von dem Verfasser des *Tristan* mit solcher Begeisterung inmitten von Kummer und Sorge und Elend jeder Art zu einem glorreichsten Meisterwerk gestaltet wurde? Der Vergleich zwischen dem ersten Entwurf und dem späteren Gedicht lässt uns das sofort erkennen.

Der Entwurf aus dem Jahre 1845 — über den in der *Mitteilung an meine Freunde* ausführlich berichtet wird (IV, 349—353) — ist bezüglich der Reihenfolge der Begebenheiten mit der späteren Dichtung identisch. Eine nähere Betrachtung führt jedoch zur Entdeckung einer inneren Abweichung: in jenem ersten Entwurf finden wir keine Andeutung von Sachsens Liebe zur Eva; von einem inneren Konflikt im Herzen des Schuster-Poeten hören wir folglich nichts! Sachs wird hier rein als historische Gestalt, als „die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes aufgefasst"; er erkennt das Talent des jungen Ritters Walter von Stolzing und verhilft ihm — in der bekannten Weise — zu der Hand Eva's; zum Schluss verteidigt er die Meistersingerschaft:

„Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst."

Diese Figur Hans Sachsens ist gross gezeichnet, auch der tiefe humoristische Zug fehlt ihr nicht; sie bildet aber mehr den dekorativen Schmuck des Dramas als dessen Mittelpunkt. Der Mittelpunkt, die eigentliche „Handlung" des Stückes war, wie Wagner dies selber hervorhebt, die Ironisierung des Naturwidrigen in unseren öffentlichen Zuständen. Der Meister unterscheidet aber in tiefsinniger Weise zwischen der Kraft der echten Heiterkeit — der „erhabenen, Schmerzen lösenden Heiterkeit" — und der Ironie, die sich einzig auf die Form, niemals auf den Kern des Lebens bezieht. Und „durch Ironie sich des Inhaltes der Kraft seines Heiterkeitstriebes zu entäussern, gegen diesen Versuch reagierte augenblicklich Wagner's Natur" (IV, 353). Indem aber der Meister gegen diese Anwandlung, die blosse

Form zu ironisieren, sich empörte, folgte er zugleich unbewusst jenem künstlerischen Instinkt, der ihn empfinden liess, im Wort-Tondrama könne nicht die äussere Erscheinung, sondern nur der Vorgang im innersten Herzen zur Darstellung gelangen. Auch jene Gestalt des Hans Sachs war zwar gross, aber noch nicht so aufgefasst und geformt, dass die Musik sie — wie das Blut den Körper — bis in das letzte Glied durchdringen und somit zu vollem, warmem Leben hätte erwecken können.

Die zweite Fassung

In der neuen Dichtung wurde das nun alles mit einem Schlage anders. Hans Sachs ist hier nicht bloss als historischer Charakter und infolge seiner geistigen Bedeutung die Hauptfigur des Dramas, sondern sein innerstes Herz bildet jetzt den Mittelpunkt der Handlung; um einen bequemen Ausdruck zu gebrauchen: die ganze Handlung ist nach innen verlegt. Die äusseren Ereignisse, dieses gerade in den *Meistersingern* so vielgestaltige, bunte Durcheinander, dienen bloss zur Widerspiegelung der inneren, reinmenschlichen Vorgänge, „welche einzig uns die Handlung als notwendig erklären sollen, und zwar dadurch, dass wir selbst im innersten Herzen an diesen Motiven sympathisch teilnehmen". Der historische Hans Sachs hat bekanntlich in vorgerücktem Alter ein ganz junges Mädchen gefreit und in glücklichster Ehe seine Tage beschlossen. Bei Wagner liebt nun — in der neuen Dichtung — Sachs „so manches Jahr schon" Eva, deren Hand „als höchsten Preises Kron" beim Wettgesang ausgesetzt ist. Diese Liebe wird im reichsten Masse erwidert; das holde Kind hat es als eine ganz ausgemachte Sache betrachtet, dass Sachs „sie für Weib und Kind ins Haus nehmen werde", und später ruft sie in tiefster Ergriffenheit:

„Ich war doch auf der rechten Spur:
denn, hatte ich die Wahl,
nur dich erwählt' ich mir:
du warest mein Gemahl,
den Preis nur reicht' ich dir!"

Wie nun das Drama anhebt, ist man schon am Vorabend des grossen Tages, des Johannisfestes, wo der herrliche Mann — ein Meister der Worte und der Töne, ein wahrer Meistersinger — auf die schönste und stolzeste Art in den Besitz

dieses letzten Lebensglückes gelangen soll, nämlich durch den glänzenden Sieg als Künstler; frei, vor allem Volke wird er im Werbgesang mit den Jüngeren — er, dem die unverwüstliche Jugend des Genies zuteil wurde — den Preis davontragen. Da tritt der junge Ritter auf! Zufällig war er am Tage vorher Eva in Nürnberg begegnet; sie lieben sich. Wie Eva gesteht:

„Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut' vermählt,
so war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang!"

Pogner, Eva's Vater, hat schon sein Wort gegeben, er kann es nicht zurücknehmen: nur ein Meistersinger darf Eva freien, und zwar muss er sie im offenen Wettbewerb „ersingen". Sobald Sachs den jungen Ritter erblickt, sobald er sein unerhörtes Anliegen, in die bürgerliche Meisterzunft aufgenommen zu werden, vernimmt, errät er den ganzen Zusammenhang, und während die meisten anderen Meister — Beckmesser (der ebenfalls den Rivalen wittert) an der Spitze — allerhand formelle Bedenken gegen die Aufnahme Walters vorbringen, tritt er mutig für ihn ein; denn Sachsens Entschluss ist gefasst; er wird nicht singen!

„Vor dem Kinde lieblich, hehr
möcht' ich gern wohl singen;
doch des Herzens süss' Beschwer
galt es zu bezwingen.
's war ein schöner Abendtraum:
dran zu deuten wag' ich kaum."

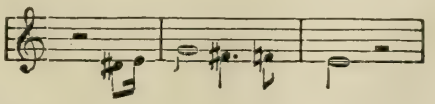
Einzig durch Sachsens kluges Verhalten werden alle Schwierigkeiten, die dem Glücke des jungen Paares im Wege stehen, „gegen der Meister Zunft und die ganze Schul'" überwunden. — Man sieht, welche tragische Grösse die Handlung durch die einfache Tatsache gewinnt, dass Sachs Eva liebt und „seines Herzens Beschwer bezwingen muss". Wie ich schon vorhin sagte, Sachs ist jetzt der Mittelpunkt des Dramas, und zwar nicht so sehr durch seine überwiegende geistige Grösse,

als weil diese Grösse sich in seinem Herzen widerspiegelt, als weil sie uns zwar auch zu denken, vor allem aber zu fühlen gibt. Und nun, in dieser neuen Dichtung tritt alles, was früher in der Gestalt von bitterer Ironie sich gab, als jene „erhabene, Schmerzen lösende Heiterkeit" (X, 195) auf; denn Sachsens Seele ist nunmehr der Punkt, von wo aus wir die Welt mit ihren Konventionen und Formen und Lächerlichkeiten und Vorurteilen betrachten — und dieser Standpunkt ist der eines wirklich erhaben grossen und guten Mannes, der selber viel zu bedeutend ist, als dass irgend etwas auf der Welt ihm unbedeutend erscheinen könnte, und der, um sein eigenes „Beschwer" niederzukämpfen, mit genialer Herzensgüte alles nachempfindet, was die Herzen anderer beschwert. Nicht verspottet wird hier die Form (die Konvention), sondern ihre Nichtigkeit wird durch einen tiefen, überall bis auf den reinmenschlichen Kern vordringenden Blick offenbar.

Eine solche Auffassung des Dramas war nur durch die Mitwirkung der Musik durchführbar; nein, das ist zu wenig gesagt: das Drama überhaupt so zu konzipieren, war „lediglich dem Musiker möglich".[1]) Der Dichter musste ein Tondichter sein. Denn dieser Sachs konnte unmöglich als Wortheld, namentlich nicht als Klageheld vor uns hingestellt werden. Und in der Tat, nur ein einziges Mal hören wir ihn ganz leise sich selbst zuflüstern: „Vor dem Kinde lieblich, hehr mocht' ich gern wohl singen"; sonst schweigt sein Leid, und nur durch seine humoristischen Bemerkungen Eva gegenüber und aus Eva's Geständnissen erfahren wir den genaueren Sachverhalt. Wie beredt, wie unfehlbar bestimmend ist dagegen die Sprache der Töne, die uns das innerste Herz des Helden offenbart! Gleich, als Hans Sachs in der Singschule zum ersten Male für Walther eintritt:

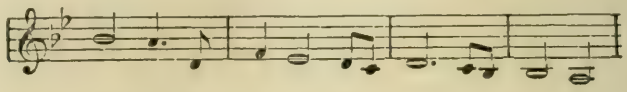
„Halt! Meister! Nicht so geeilt!"

da steigt schon aus dem Orchester die tiefe Klage auf:



[1]) Vgl. S. 351 ff.

welche dann im zweiten Akt in dem Gespräch mit Eva von den Worten an: „Ja, Kind! eine Freiung machte mir Not“ immer ergreifender an das Ohr dringt. In diesem zweiten Akt erklingt auch schon — zum lustigen Schusterlied, durch welches der schlaue Sachs zugleich Beckmesser's Vorhaben und die unbesonnene Flucht der jungen Leute vereitelt — das wunderbare, herzerschütternde Thema:



welches in der Einleitung zum dritten Akte seine volle dramatische Entwickelung erfährt und dort erst seinen ganzen Sinn enthüllt. Wie der Meister später sagte: „Es drückt die bittere Klage des resignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt.“ Diese Einleitung zum dritten Akte muss als der Höhepunkt des Dramas bezeichnet werden: die Situation ist uns jetzt bekannt, in Sachsens Herz haben wir schon manchen tiefen Blick getan, und jetzt — während der Vorhang vor dem bunten Bilde noch gesenkt bleibt — lauschen wir mit geschlossenen Augen dem letzten Kampf im innersten Herzen des Helden. Zuerst tritt die Klage auf; dann wird sie von der Erinnerung an die eigenen künstlerischen Schöpfungen übertönt; es ist, als erhebe sich der „ewige“ Teil in dieser grossen Menschenbrust gegen den vergänglichen: mit tiefem Mitleid schaut Sachs auf sich selbst herab; mit lächelndem Blick und tränenerfüllten Augen zu seinem höheren Selbst wieder hinauf; nochmals ertönt jenes klagende Thema, aber zu majestätischer Breite und Kraft entfaltet, mit dem mächtigen Ausdrucke der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele: „beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äusserste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation“ (vgl. *Entwürfe,* S. 104). Noch eigentümlicher, noch neuer und unerwarteter ist vielleicht die Bedeutung, zu welcher die Musik in der Schlussszene des Dramas erhoben wird, wo die verschiedensten Hauptthemen, zu einem wunderbaren polyphonen Gewebe verflochten, Sachsens Anrede: „Ehrt eure deutschen Meister!“ umwinden und umranken, als ob alle Menschen sich sehnten, „in der Nähe dieses Grossen und Guten aus aller Misère des Lebens

aufzutauen und zu tauchen",[1]) als ob alle durch seinen Blick und durch sein weises Wort sich geadelt und über sich selbst hinausgehoben fühlten. Gerade diese Stelle wirkt auf der Bühne hinreissend und überwältigend, namentlich dann, wenn das ganze Volk in die nur halbverstandenen Worte leise mit einstimmt. Wir empfinden, wir erleben es ja unmittelbar, wie der grosse Mann über seine ganze Umgebung und auch auf ferne Zeiten hinaus, Segen spendend, die magische Gewalt seiner Persönlichkeit ausstrahlt. Sowohl das Wort wie der Ton erzielen an solchen Stellen Wirkungen, die keine frühere Kunst uns ahnen liess.

Ein Vergleich

An dieser Stelle genügt es mir, auf diesen Mittelpunkt des Dramas hingewiesen zu haben. Eine Zergliederung des Dramas und der Musik, um festzustellen, wie sich nun von hier aus das musikalische, dramatische Leben über das Ganze ergiesst, führt leicht, wenn man die Analyse zu weit treibt, zu sehr abstrakten Erörterungen.[2]) Von grösserem Wert wird es sein, wenn wir die klare Erkenntnis der neuen „Fähigkeiten", welche der Tondichter im Drama „entdeckt und fortgebildet hat" — eine Erkenntnis, die wir nunmehr aus einem praktischen Beispiel, nicht aus theoretischen Erwägungen herleiten — dazu benützen, einen vergleichenden Rückblick auf das Drama zu werfen, wie es Wagner in seiner ersten Lebenshälfte gestaltete. Hierdurch wird klar werden, worin die Bedeutung jenes Übergangs aus dem unbewussten zum bewussten künstlerischen Wollen bestand, von dem der Meister so häufig als von dem Eintreten in eine „neue Lebensperiode" redet. Mit Absicht vermeide ich es, bei der folgenden Betrachtung auf *Die Meistersinger* hinzuweisen; denn dieses Beispiel haben wir jetzt vor Augen und die Anwendung auf den besonderen Fall ergibt sich von selbst.

Wagner selber behauptet, er habe „einen weiteren Schritt gemacht" von den letzten Werken seiner ersten Lebenshälfte

---

[1]) Siehe S. 128.

[2]) Wer sich dafür interessiert, wird manche Anregungen in meinem *Drama Richard Wagner's* in dem Abschnitt über *Die Meistersinger* finden. — Der Kuriosität halber sei auch auf die Schrift der Brüder Bonnier *Le Motif-Organe des Maîtres Chanteurs* hingewiesen, in welcher die gesamte Partitur der *Meistersinger* auf ein einziges musikalisches Motiv zurückgeführt wird!

zu den Werken der zweiten als von den *Feen* bis zu *Tannhäuser* (VII, 175). Wichtig ist nun vor allem die Einsicht, dass dieser Fortschritt nicht irgendwie durch eine Steigerung der technischen Meisterschaft oder durch die Entdeckung einer glücklichen Neuerung bewirkt wurde, sondern einfach durch die bewusste Erfassung jenes Gesetzes der notwendigen Beschränkung des Wort-Tondramas auf das Reinmenschliche als Gegenstand. Es ist dies — wie ich schon dargelegt habe[1]) — keine künstliche, willkürlich ersonnene Regel, sondern ein Naturgesetz, das sich aus dem Wesen der Tonsprache ergibt. Welchen Einfluss aber diese einfache Einsicht auf die Gestaltungen des „tonvermählten Dichters" ausüben musste; wie sie ihn mit einem Schlag aus quälender Not und Sklaverei zu der Freiheit eines Herrschenden erlöste: das zeigt uns der Meister sehr einfach und überzeugend, indem er (in seinem Brief *„Zukunftsmusik"*) auf *Lohengrin* als Vergleich zurückweist. Zugleich sehen wir hier mit einem einzigen Blick, was das unbewusste Meisterwerk von dem bewussten Meisterwerk unterscheidet.

„Das ganze Interesse des *Lohengrin*", schreibt Wagner (VII, 163), „beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden inneren Vorgang im Herzen Elsa's". Gerade die Vorgänge im Innern sind aber das allen Gemeinsame, das Reinmenschliche. Jedes tiefere Drama — gleichviel welcher Gattung — zielt auf das innere Leben; die äusseren Vorgänge nehmen jedoch im gesprochenen Drama — und mit Recht — einen grossen Teil des Interesses in Anspruch, in unbedeutenderen Werken sogar das ganze. Die Musik aber kann nur das Innere schildern; der „innere Vorgang" ist ihr einziges Gebiet. „Die Musik ist in ihrer unendlichsten Steigerung doch immer nur Gefühl", sagt Wagner (*Das Kunstwerk der Zukunft*, III, 112); „die Fähigkeit der Musik zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe ist unbegrenzt, sobald sie eben nur das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes" (*Oper und Drama*, III, 343). Soll also das Wort-Tondrama — im Gegensatz zur Oper — ein einheitliches, wahres Kunstwerk sein ohne Riss noch Sprung, so muss das

[1] Vgl. S. 271 ff.

ganze Interesse auf die „inneren Vorgänge im Herzen" konzentriert werden. Diese selbe Musik, welche die einschränkende Bedingung stellt, gibt uns aber zugleich die Mittel — und somit die Möglichkeit — das Interesse in einem früher ungeahnten Masse nach innen zu verlegen. „Über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus offenbart uns der tondichterische Seher das Unaussprechbare" (X, 321); dieses Unaussprechbare tritt jetzt — zum ersten Male — nicht bloss als Endergebnis, sondern als ein organischer, ja, sogar als ein architektonischer Bestandteil des Dramas auf. Insofern also als in *Lohengrin* das ganze Interesse auf einem inneren Vorgang beruht, entspricht dieses Werk dem obersten Gesetze des Wort-Tondramas. Um diesen inneren Vorgang herum werden aber hier noch äussere Vorgänge mit ziemlicher Umständlichkeit behandelt; der Stoff ist von Anfang an vom Dichter derartig aufgefasst, dass das nicht zu umgehen war. Man denke namentlich an jenen dramatischen Höhepunkt, den ganzen Schluss des zweiten Aktes, wo der innere Konflikt im Herzen Elsa's nur mit Zuhilfenahme eines äusserst komplizierten Apparates in die Erscheinung treten kann; sämtliche Handelnde und alle Chöre füllen die Bühne an; hier ist es Einem förmlich, als empfände man die Not jenes „tondichterischen Sehers" mit, der, um das Unaussprechbare zu offenbaren, woran ihm gerade in diesem Augenblick einzig liegt, eine ganze Last von Ausdrucksmaterial mitschleppen muss.[1]) Der vollbewusste Wort-Tondichter gestaltet dagegen seinen Stoff, gleichviel woher er diesen nehmen mag, derartig, dass der allergrösste Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann; das ist sein ganzes Geheimnis, das Geheimnis des Wort-Tondramas. Und Wagner lässt uns klar einsehen, was hierdurch gewonnen wurde, indem er nach der Erwähnung des *Lohengrin* auf ein Werk der zweiten Lebenshälfte hinweist: „Die ganze ergreifende Handlung kommt hier nur dadurch zum Vorschein, dass die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist".

[1]) Ich erinnere hier als Beispiel an den herrlichen Gesamtchor: „In wildem Brüten muss ich sie gewahren".

Die „Handlung" im neuen Drama

Hiermit ist nun das Bezeichnende der von Wagner in seiner zweiten Lebenshälfte geschaffenen Dramen klar formuliert: in ihnen tritt die Handlung so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist. Und durch dieses Bilden „von innen nach aussen" wird nicht allein die allgemeine Gestaltung des Werkes, sondern alles bis in die letzte Einzelheit bestimmt. In jedem einzelnen der vier grossen Bühnenwerke aus dieser Periode finden wir z. B. eine eigenartige, nur für dieses eine Werk gültige Behandlung des Orchesters (von der Einfachheit der *Meistersinger* bis zu der verschwenderischen Pracht des *Nibelungenringes*) — eine eigenartige Auffassung der polyphonen Architektonik (von dem kunstvollen, vielverschlungenen Kontrapunkt der *Meistersinger* bis zu den geschlossenen Harmonienfolgen des *Parsifal*) — eine eigenartige Anwendung der Modulation (von der Chromatik des *Tristan* bis zu den fast Mozartschen Farben des *Siegfried*) usw. usw. Genau in dem selben Masse weichen die Dichtungen voneinander ab: im Versbau in der Anwendung von Assonanz, Alliteration und Endreim (von den stabgereimten, wuchtigen Versen des *Ringes* bis zu der leichtfliessenden Diktion der *Meistersinger* mit ihrer blendenden, verblüffenden Reimkunst) — in ihrem psychologischen Charakter (von dem weltentrückten Mystizismus des *Tristan* bis zur derben Unmittelbarkeit des *Nibelungenringes*) — in ihrem Gedankeninhalt (von dem in symbolischer Gedrungenheit einen Weltgedanken umspannenden *Parsifal* bis zu der schlichten Tiefe der *Meistersinger*). Alles das sind die Wirkungen jenes Schaffens, welches von innen nach aussen gestaltet. Ja, diese Wirkungen lassen sich noch weiter verfolgen: nicht bloss wird jeder an einem einzelnen Takte Wagnerscher Musik sofort erkennen, welchem Werke es entnommen ist, gerade so, wie wir die Menschen an ihrer Stimme unterscheiden, sondern bei gewissen Werken, *Siegfried* z. B. und *Parsifal*, dringt die poetische Stimmung jedes einzelnen Aktes so sehr bis in die feinste Einzelheit durch, dass man von dem einfachsten musikalischen Gebilde, oft von einem vereinzelten Akkord sagen kann, welchem Akt sie angehören und angehören müssen. Das ist nicht allein das Werk höchster künstlerischer Besonnenheit, sondern eine Folge davon, dass hier „die äussere Form aus dem intimsten Zentrum der Welt

gestaltet wird", wie Wagner sagt. Das Kunstwerk strahlt hier von einem Mittelpunkt aus, anstatt dass — wie sonst im Drama — erst zahlreiche Fäden einer nach dem anderen gesammelt und zum Schluss auf den Mittelpunkt hingeleitet werden. Möglich aber wird diese Art der Gestaltung erst durch die Mitwirkung der Musik; nur durch sie wird es dem Dramatiker ermöglicht, zuerst die zugrundeliegende reinmenschliche Empfindung zu erwecken und später erst das bestimmte Wort zu geben, zuerst die allgemein gültige Idee heraufzubeschwören und später erst das besondere Bild zu zeigen. Hierin, in dieser bestimmenden Macht der Musik, liegt aber ausserdem das bisher ungeahnte Einheitsprinzip des neuen Dramas; denn das Gestalten von innen nach aussen bedeutet für den Wort-Tondichter das Gestalten des ganzen Dramas von der Musik aus. Die Musik ist das „Innen" (wie wir das so überzeugend bei Hans Sachs erfuhren), die Dichtung — als Wort und Bild — das „Aussen". Das meint auch Wagner, wenn er im Vorwort zu seinen *Gesammelten Schriften* sagt: „Die Musik wird uns die Gesetze für eine wahrhafte Kunst geben". Finden wir z. B. in den Wortdichtungen Wagner's, wie ich vorhin andeutete, eine reiche, ewig wechselnde Skala des poetischen Ausdrucks,[1]) so muss man sich ganz klar darüber sein, dass es die Musik ist, welche die Gesetze für diesen Ausdruck gegeben hat, jene Musik nämlich, welche erst als Allerletztes — nach Vollendung des ausführlichen Gedichtes — ihre volle, tönende Gestaltung erhalten und den Duft reinster Poesie über das ganze Werk ausbreiten konnte, welche aber in der Seele des schaffenden Dichters von allem Anfang an als Gegenbild oder vielmehr als leibhaftige Verkörperung seines Dramas — jenes „Vorganges in den Tiefen der inneren Seele" — gelebt hat. Das selbe gilt für jede Gebärde und für das gesamte Bühnenbild in seiner wechselvollen Beleuchtung. Jene schon früher angeführten Worte des Meisters,[2]) er hätte seine dramatischen Werke gern als „ersichtlich gewordene Taten der Musik" bezeichnet, haben uns jetzt also ihren vollen Sinn enthüllt. Dazu genügte die verständnisinnige Betrachtung eines einzigen Dramas

[1]) Auf diesen interessanten Gegenstand komme ich bei der Besprechung von *Tristan und Isolde* noch zurück.

[2]) Vgl. S. 281.

aus der zweiten Lebenshälfte. Wollen wir einen mehr logischen, mehr vernunftgemässen Ausdruck für das „deutsche Drama", das uns Wagner geschenkt hat, so müssen wir es als „das reinmenschliche Drama" bezeichnen; das eigentlich Künstlerische aber wird dadurch ausgesprochen, dass man es mit Wagner „eine ersichtlich gewordene Tat der Musik" nennt. Auf der einen Seite stehen der innere Mensch und sein Ausdrucksorgan, die Musik, „jene alles klagende, alles sagende, alles tönende Seele", auf der anderen der äussere Mensch und seine ganze sichtbare Welt; zwischen beiden schwebt der Gedanke, dessen künstlerische Tätigkeit in der Phantasie sich kundgibt. Das Bezeichnende des neuen Dramas ist nun, dass die Gestaltung des ganzen Kunstwerkes von dem inneren Menschen ausgeht, von ihm ihre Gesetze erhält. Somit wird nämlich (dies ist sehr wichtig!) der Gedanke nicht von äusseren Eindrücken bestimmt, die er dem inneren Menschen erst mitteilt, um dadurch eine dramatische Handlung entstehen zu lassen; sondern der Gedanke — und mit ihm die Phantasie — tritt hier, im Wort-Tondrama, gleich von Beginn an im Dienste des inneren Menschen auf, von ihm geleitet, bestimmt, befehligt. Wie der Meister an der vorhin zitierten Stelle weiter bemerkt: „Die ganze Bedeutung der äusseren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab".

Eine eingehende Anwendung des eben Ausgeführten auf *Die Meistersinger* ist um so weniger nötig, als es ja gerade das tiefere Verständnis dieses Dramas war, was uns zu unserer grundlegenden Betrachtung die Veranlassung gab. Nur eines muss ich bemerken: ich habe von Sachs allein gesprochen, weil er in der Tat der lebengebende Mittelpunkt des grossen Dramas ist. Um ihn herum stehen aber zahlreiche andere Charaktere, ein jeder scharf individualisiert. Hier gilt nun, was Herder über Kunstwerke im allgemeinen ausführt: „Jede reine Idee, die ein vollendetes Bild gibt, teilt nachbarlichen Ideen Klarheit mit". Hans Sachs ist in den *Meistersingern* das vollendete Bild; um ihn gruppieren sich in zunehmender perspektivischer Entfernung die anderen Figuren des bunten Ganzen; auch den fernsten teilt er Klarheit mit.

DER RING DES NIBELUNGEN

Voluntas superior intellectu.
Joh. Duns Scotus

Der Entwurf vom Jahre 1848

Den Abschnitt über *Die Meistersinger* habe ich mit einem Hinweis auf Herder geschlossen; diesen über den *Nibelungenring* möchte ich mit einem solchen beginnen. „Wann aber und wie", sagt Herder in einer Betrachtung über die verwirrende Menge der germanischen Mythen und Sagen, „wird aus diesen vermischten Sagen und Abenteuermärchen so verschiedener Völker in so verschiedenen Gegenden und Umständen eine Ilias, eine Odyssee erwachsen, die allen gleichsam den Kranz raubte und jetzt als Sage der Sagen gelte"?[1]) Diese Worte fielen vor ungefähr 100 Jahren, 1795. Seitdem hat es an Versuchen, Herder's Wunsch zu erfüllen, nicht gefehlt. Das epische „Nibelungenlied" aus dem 13. Jahrhundert und — in geringerem Masse — der nordische Mythos, wie er durch die Übersetzungen der Edden und der Heldensagen aus dem Isländischen und Norwegischen ins Deutsche bekannt wurde, das sind die zwei Grundpfeiler, auf denen im Laufe des letzten Jahrhunderts zahllose dichterische Gebäude aufgeführt wurden.[2]) Mit Ausnahme von Hebbel's Trilogie und Jordan's Epos (beide erst nach der Veröffentlichung von Wagner's *Nibelungenring* entstanden) sind die Versuche alle schon längst verschollen; selbst Geibel's Schauspiel *Brunhild* (1857), in welchem man Wagner's Einfluss wohltuend verspürt, dürfte nur wenigen bekannt sein — als „Drama" und zugleich doch nicht bühnenfähig, bekundet es sich ohnehin als ein nicht zum Leben geborenes Zwitterwesen. Ausserordentlich bezeichnend für Wagner's unfehlbaren Bühnenblick ist es nun, dass er — und er allein — sofort erkannte, das mittelalterliche Nibelungenlied, welches in seiner ersten Hälfte Siegfried's Tod und in seiner

[1]) *Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste*, Abt. 34.

[2]) Die vollständige Zusammenstellung und eine sachkundige Besprechung dieser überreichen Nibelungen-Literatur findet man in H. von Wolzogen's Schrift *Der Nibelungenmythos in Sage und Literatur*, bei Weber (Berlin, 1876).

zweiten Chriemhilde's Rache bringt, eigne sich nur für epische und durchaus nicht für dramatische Behandlung. Aus dem verfitzten Knäuel diplomatischer Intrigen und Gegenintrigen, aus der Überfülle ritterlicher Taten, wie sie die Höfe des Mittelalters zu ihrer Unterhaltung verlangten, aus der Vermischung halbhistorischer Vorgänge mit nur halbverstandenen mythischen Zügen lässt sich kein klares, kräftiges Drama gestalten, namentlich aber kein reinmenschliches Drama, wie die Musik es erfordert. Und da entwarf Wagner schon im Jahre 1848, als er den Stoff durch mehrjährige Beschäftigung mit den einschlägigen Dichtungen vollständig beherrschte und sich assimiliert hatte, die Skizze zu einer Dramatisierung des Nibelungen-Mythos.[1]) Dieser Entwurf unterscheidet sich schon dadurch von sämtlichen anderen Versuchen, dass hier Siegfried's Tod das Ende, den Kulminationspunkt der ganzen Handlung, nicht den Anfang oder die Mitte bildet. Nur der Schluss also von Wagner's Drama berührt sich mit dem Nibelungenlied, und zwar nur mit dessen erstem Buche. Gleich in diesem ersten Entwurf ist Siegfried der Held, Brünnhilde die Heldin; Gunther und Chriemhilde-Gutrune sind untergeordnete Persönlichkeiten, die nur insofern interessieren, als sie für das tragische Schicksal des Heldenpaares in Betracht kommen. Mit einem Worte, Wagner wendet sich vom Gebiet der Sage weg zu dem des Mythos. Gerade diese Tatsache, dass er das mittelalterliche, halbhistorische „Lied" verwarf und dafür die nordischen Götter- und Heldengestalten erwählte, ist für des Meisters Leben von epochemachender Wichtigkeit; denn hiermit hatte er als Künstler eine Tat vollbracht, deren Bedeutung seine Vernunft erst einige Jahre später voll begriff. Später erkannte er nämlich: „Das Unvergleichliche des Mythos ist, dass er jederzeit wahr und sein Inhalt bei dichtester Gedrängtheit für alle Zeiten unerschöpflich ist" (IV, 81).

Will man nun den hohen Wert jenes ersten Entwurfes ermessen, so vergleiche man ihn mit dem besten anderweitigen Versuch, diesen Sagenkreis musikalisch-dramatisch zu gestalten. Und als den besten kann man wohl ohne Zweifel den Entwurf des bekannten Ästhetikers F. Th. Vischer bezeichnen, den

[1]) Vgl. S. 364.

man in dessen *Kritischen Gängen,* Band II, findet. Hier haben wir es wenigstens mit dem ernsten Versuche eines Mannes zu tun, der den gesamten Stoff beherrschte, was von solchen untergeordneten Werken wie Dorn's Nibelungenoper nicht behauptet werden kann.

Vischer's Entwurf ist ein wunderbares Gemisch von richtiger Einsicht und künstlerischer Unfähigkeit. Die allgemeinen Bemerkungen sind auffallend scharfsinnig und treffend: „Es muss mich alles trügen, oder es ist noch eine andere, eine neue Tonwelt zurück, welche sich erst öffnen soll. ..... Die Musik soll noch ihren Schiller und Shakespeare bekommen. ..... Wir wollen eine heimische, eine eigene, eine nationale Welt von Empfindungstönen in der Musik usw." Vortrefflich ist es auch, wie er dann auf „die Nibelungensage" als auf einen geeigneten Stoff für die Betätigung dieser „neuen Tonwelt" hinweist: „Wir haben diese Musik noch nicht gehabt, welche ein solcher Stoff fordert, und wir haben einen solchen Stoff in unserer Musik noch nicht gehabt, sowie wir in unserer Poesie noch keinen Shakespeare gehabt haben". Näher auf das Neue, was er von dieser Musik fordert, eingehend, meint Vischer: „Die Recken der alten Heldensage und ihr gigantisches Schicksal wollen eine andere Zeichnung als Jägerbursche ..... ihre Grösse ist von ihrer Wortkargheit unzertrennlich", dies alles widerspreche aber nicht dem Wesen der Musik, im Gegenteil: „Die Musik fordert einfache Motive, einfache Handlung". ..... Sobald nun aber Vischer an die Gestaltung herantritt, welcher Abfall! Da ist es nicht mehr die Nibelungensage, sondern das Nibelungenlied, welches „für die Oper wie gemacht ist"! Gerühmt wird an diesem Liede namentlich, dass es „reichliche Gelegenheit zu festlichen Aufzügen biete"! Und nun dramatisiert der Ästhetiker das ganze Nibelungenlied Schritt für Schritt und erhält eine monströse, fünfaktige „heroische Oper", in welcher 17 männliche Solisten auftreten, ohne dass es möglich wäre zu erraten, wer der eigentliche Held dieser Hydra aller Bühnenkunst sei: Siegfried stirbt schon in der Mitte des zweiten Aktes („in herrlicher Jagdkleidung"!); Gunther, Hagen, Gernot, Dankwart, Rüdiger, Dieterich, Hildebrand dagegen bleiben alle ganz gleichmässig im Vordergrund; Chriemhilde allein hebt sich aus der Masse kräftiger hervor; ihre Rache bildet auch

den eigentlichen Inhalt des Dramas. Der ganze letzte Akt ist eine einzige, ununterbrochene Metzelei, welche zuletzt zu einer „Schluss-Katastrophe: ungeheurer blutiger Durchbruch des Schicksals im entfesselten Sturme aller musikalischen Kräfte“ führt. Es war wohl schwer, etwas Unmöglicheres für die Musik zu erdenken. Nun höre man aber, wie dieser grundgescheite Mann, der erste, der an vielen Orten das Richtige erblickte, es dennoch verstand, nicht allein in seinem ganzen Entwurf, sondern auch im einzelnen überall an diesem Richtigen knapp vorbeizugehen, so dass sein Musikdrama mehr durch das Unterlassene als durch das Vollbrachte fesselt: „Nach der Darstellung der Edda ist in dem ganzen tragischen Gange der Begebenheit ein alter Fluch wirksam, den der Zwerg Andvari auf den Nibelungenhort legte, im Nibelungenlied ist dieser Zug verwischt, in der Klage tritt er schwach angedeutet wieder hervor. Man kann aber diese Beziehung in der Oper nicht brauchen“! Des weiteren klagt Vischer über die Unklarheit vieler Motive, namentlich in bezug auf Brünnhilde, löst aber hier und überall die Schwierigkeit auf eigentümliche Weise: „Brünnhilde *darf* keine Walküre sein“! Der Vergessenheitstrank ist zwar unentbehrlich, „muss aber verworfen werden“! Siegfried darf Brünnhilde's Anklage nicht abschwören, denn „diese Szene ist für den raschen dramatischen Gang müssig“! Dass Siegfried nur im Rücken verwundbar ist (worin sowohl das Furchtbare des Racheschwurs als auch die ganze Motivierung des verräterischen Mordanschlags begründet liegt), „muss ebenfalls wegbleiben“! „Die Zwerge und Riesen fallen natürlich auch weg.“ Und so geht es weiter; es fällt jeder charakteristische Zug weg, einer nach dem andern, bis richtig nur eine „Oper“ übrig bleibt — eine Oper mit vielen festlichen Aufzügen und reichlichem Massenmord. Es bleibt unbegreiflich, was die so deutlich und richtig geahnte „neue Tonwelt“ hier soll, diese Tonwelt, von der Vischer selbst gesagt hatte, „sie verlange einfache Motive, einfache Handlung!“ Wahrlich, Wagner hatte mit Recht vorausgesagt, lediglich ein Musiker werde das Drama so erweitern können, wie es die Fähigkeiten des musikalischen Ausdrucks erforderten.[1])

[1]) Siehe S. 351, 373, 381.

Und nun sehe man Wagner's Entwurf aus dem Jahre 1848 an. Wer des Meisters *Gesammelte Schriften* nicht zur Hand hat, kann sich die Art, wie hier die Aufgabe aufgefasst und glänzend gelöst ist, dennoch leicht vorstellen, wenn er erfährt, dass der Gang der äusseren Begebenheiten in jenem ersten Entwurf fast genau der selbe ist wie derjenige der jetzigen Dichtung. Die Handlung beginnt mit dem Raub des Goldes durch Alberich; dieser schmiedet daraus den verhängnisvollen, machtverbürgenden Reif; als Wotan ihm diesen gewaltsam entreisst, verflucht Alberich den Ring, „er solle das Verderben aller sein, die ihn besitzen". Um den Besitz dieses Ringes, des Symbols der Weltmacht, dreht sich nun das ganze Drama. Aus der tragischen Liebe der Wotanskinder Siegmund und Sieglinde wird Siegfried geboren; Siegfried tötet den Wurm und wird dadurch, ohne den Wert des Besitzes zu ahnen, Herr des Ringes; er erweckt die herrliche Walküre Brünnhilde, die seinen Vater Siegmund gegen Wotan's Geheiss — aus Mitleid — geschützt hatte, und gewinnt sie zum Weibe. Dann zieht er aus auf Abenteuer und gelangt an den Gibichungenhof am Rhein; dort begegnet er Hagen, dem Sohne Alberich's und Halbbruder Gunther's, der auf ihn und den Ring schon lange lauert. Siegfried trinkt den Vergessenheitstrank[1]) und wirbt für Gunther sein eigenes Weib Brünnhilde zur Gemahlin; Brünnhilde schwört Rache; sie verrät Hagen, wo Siegfried einzig verwundbar ist; Hagen ersticht Siegfried auf der Jagd.[2]) Brünnhilde, der das „himmlische Wissen" zurückkehrt, besteigt Siegfried's Scheiterhaufen und weist den durch das Feuer geläuterten Ring wieder den Rheintöchtern zu. — In diesem Drama haben wir also als grossartigen Hintergrund den allgemeinen Kampf um Macht und Weltherrschaft; damit dieser Kampf die ganze Welt

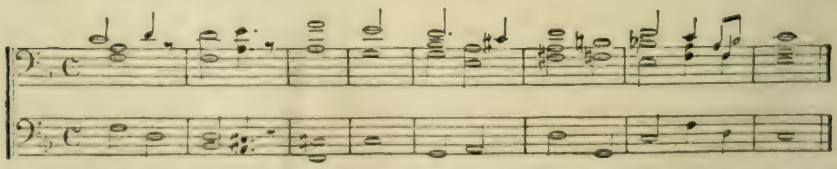
[1]) Der „Vergessenheitstrank", und zwar genau in diesem Zusammenhang, ist ein uralter Zug der indo-germanischen Sagen; auch die Wiedererweckung der Erinnerung durch den Anblick eines Ringes findet man z. B. in Çakuntalâ.

[2]) Das Titelblatt der „grossen heroischen Oper" findet der Leser auf S. 241 der illustrierten Ausgabe dieses Buches, und eingeheftet zwischen den S. 266 und 267 findet er ein noch interessanteres Stück aus dem selben Manuskript: die erste Niederschrift der letzten Worte Siegfried's und der Bühnenweisungen für den Trauerzug sowie am Rande des nämlichen Blattes den Entwurf zu einer Trauermusik. Da diese Handschrift am

umfasse, tritt er in symbolisierten Gestalten auf: die emsigen Zwerge entreissen den unschuldigen Wasserfrauen das Gold, die geistig überlegenen Götter bemächtigen sich seiner durch List, die plumpen Riesen trotzen es diesen wieder durch physische Kraft ab, die stolzen Menschenfürsten strecken gierig die Hand danach aus ..... Alle trifft aber der Fluch, der auf dem Golde von jenem Augenblicke an lastet, wo es dem Wasser, in welchem es rein, als „strahlender Tand" geruht hatte, entrissen wurde, um Machtgelüsten zu dienen. Auf diesem Hintergrunde erheben sich nun die grossen Gestalten Siegfried's und Brünnhildens. Diese, die Gottestochter, zugleich die Tochter der weisen Mutter Erde,[1]) opfert zuerst ihre Gottheit aus Mitleid, sodann ihr Wissen aus Liebe; sie ist der zum Menschen gewordene Gott, der von seiner früheren Art die Macht und die Weisheit verloren, dafür aber sich das weltumfassende Herz und die Fähigkeit, übermenschlich zu leiden, bewahrt hat. In denkbar schärfstem Kontrast zu Brünnhilde steht Siegfried, der Prototyp des „reinen Toren", in welchem man — wenn ich mich so ausdrücken darf — das Gottwerden des Menschen erlebt, der Held, dessen Seele, „ledig des Neides, liebesfroh", weder von Furcht noch von Gold und Gier berührt werden kann. „In ihm", sagt Wagner, „sah ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein

---

Anfang vom 12. November 1848, am Ende vom 28. November 1848 datiert ist und da sie ferner nur diese einzige musikalische Skizze enthält, so ist diese ohne Zweifel *der allererste Kompositionsentwurf zu dem grossen Nibelungenwerk!* Unter dem Eindruck einer plötzlichen Inspiration scheint der Meister sein Papier umgewendet, schnell zwei Notensysteme gezogen und diese acht Takte hingeworfen zu haben. Der Gebrauch des Tenorschlüssels lässt wohl auf die beabsichtigte Anwendung der Posaunen schliessen. Für die Leser dieser Textausgabe folgt hier eine Transkription:



[1]) „Des Menschen Mutter ist eine leibhafte Erscheinung der Erde" (Bhâgavata-Purâna).

ausser ihm entstandenes Verhältnis hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quell seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, dass Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnte, ohne dass der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergusse nach aussen gehemmt, oder je etwas anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Mich hatte Elsa diesen Mann finden gelehrt: er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Taten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit. Hier, in der Bewegung dieses Menschen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebte sie da, schwellte jede Ader und regte jede Muskel des heiteren Menschen zur entzückenden Betätigung ihres Wesens auf" *(Eine Mitteilung an meine Freunde,* IV, 399).

Mit diesen kurzen Andeutungen sind nur einige der auffallendsten Züge in der Wagnerschen Neudichtung genannt, genug aber, glaube ich, empfinden zu lassen, nicht allein wie gross der Abstand zwischen diesem Entwurf und allen übrigen Versuchen ist, sondern dass hier eine dichterische Tat vollbracht ward, wie sie nur den allergrössten Dichtern gelingen kann. Je mehr man sich in das Studium der nordischen Dichtungen, der deutschen Mythologie und Sagenwelt vertieft, um so mehr lernt man das hier Geleistete mit Ehrfurcht bewundern. Wagner hat selber vollbracht, was er einmal als „das höchste denkbare Vermögen des Dichters" bezeichnete, er hat „den aus dem klarsten menschlichen Bewusstsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen Mythos im Drama zur verständlichsten Darstellung gebracht." Die unerschöpfliche Wahrheit der von ganzen Völkern intuitiv empfundenen Beziehungen zwischen dem Menschen und der umgebenden Welt — jene Natursymbolik, welche „gelebte Philosophie" ist im Gegensatz zu der nur gedachten — hat Wagner mit der vollen Klarheit des

bewusst schaffenden Poeten oder Sehers zu einem formvollendeten Kunstgebilde gestaltet. Und indem er das tat, hat er Herder's Wunsch erfüllt: aus dem undurchdringlichen Gewirre der „vermischten Sagen und Abenteuermärchen" ist hier ein Gedicht „erwachsen", welches uns Germanen jetzt als „Sage unserer Sagen gelten kann"! Dabei darf nie vergessen werden, dass *Tristan und Isolde* sowie *Parsifal,* beide, organisch zum *Ring des Nibelungen* gehören. Die völlige Gleichheit des Verhältnisses zwischen Tristan und Isolde mit dem zwischen Siegfried und Brünnhilde war schon längst ganz nüchternen Gelehrten aufgefallen, und Wagner sagt ausdrücklich, sein Tristandrama sei „ein Ergänzungsakt des grossen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythos" (VI, 379). Die Verwandtschaft zwischen den beiden „reinen Toren" — Siegfried und Parsifal — ist aber mindestens ebenso augenfällig: *Parsifal* ist zwar kein „Ergänzungsakt"; der christliche Mythos ist aber eine notwendige, überall im *Ring* vorgeahnte, herbeigesehnte und durch Brünnhildens Tod geradezu geforderte Ergänzung.[1]) Einen treffenden Beleg für diese intuitiv empfundene künstlerische Notwendigkeit bietet uns die Tatsache, dass der Dichter im Jahre 1848 fast in einem und dem selben Atemzuge seinen Nibelungen-Mythos als Entwurf zu einem Drama und seinen *Jesus von Nazareth* verfasste!

Die „Phasen"-Irrlehre

Nur ungern unterbreche ich eine Darstellung durch Polemik. Es gehört aber zu den Pflichten des Biographen, der unhalt-

[1]) Von grösstem Interesse in bezug hierauf sind die neusten Ergebnisse der Wissenschaft, aus denen hervorgeht, dass der ganze „grossartige Hintergrund der nordischen Mythologie: die Welttragödie, die Schöpfungsgeschichte und der Weltbrand, keine altgermanischen Anschauungen, sondern junge, vom Christentum beeinflusste sind". Es wird jetzt als erwiesen behauptet, dass die deutschen Stämme niemals etwas von Wotan, von Walhall und von den Walküren gewusst haben; vielmehr sollen diese nordischen Dichtungen zur Wikingerzeit — in Anlehnung natürlich an den herrschenden Volksglauben — als das Werk einzelner Männer aus den vornehmsten Geschlechtern, die auf den britischen Inseln mit Christen und sogar mit Mönchen in Berührung gekommen waren, entstanden sein. Der Untergang der Welt durch Feuer z. B. — die „*Götterdämmerung*" — soll nicht eine altgermanische, sondern eine altchristliche Vorstellung sein. (Vgl. die Besprechung von Prof. Sophus Bugge's Schriften durch Prof. Wolfgang Golther, *Bayreuther Blätter* 1890, S. 205 fg., und andere Mitteilungen des selben Ge-

baren Behauptung entgegenzutreten, als seien diese drei so eng und unzertrennlich zusammengehörenden Werke — *Der Ring, Tristan* und *Parsifal* — die Symptome eines inneren Wandlungsvorganges im Herzen des Künstlers. Indem man sich an zufällige Daten und an eine allzu oberflächliche Kenntnis von Wagner's Persönlichkeit hielt, ist es — in dicken und in dünnen Büchern — gelungen, plausibel zu machen, der Meister habe alle paar Jahre seine „Weltanschauung" gewechselt, etwa wie ein Wallache sich jedes Lustrum in eine neue Haut einnähen lässt.[1]) Bis zum Herbst 1847 (*Lohengrin*) ist Wagner — wenigstens vorwiegend — Christ gewesen, so behauptet man. Nun huldigte er aber auf einmal einem „heidnischen Naturalismus", und diese Weltanschauung legte er in seinem *Ring des Nibelungen* nieder. Einige Jahre später fiel der Meister dem Einfluss des philosophischen Pessimismus anheim, selbst den kargen Rest heidnischen Glaubens schwor er ab, und — er schrieb *Tristan und Isolde.* In diesem Reiche der ungemütlichen Verneinung des Willens zum Leben war ihm jedoch auf die Dauer nicht wohl: „*Die Meistersinger* (1861 bis 1867) zeigen uns, wie die pessimistische Phase allmählich überwunden wurde und wie gesündere Ideen zu dämmern begannen" (Hébert, S. 67); endlich wurde ihm die Gnade des Himmels zu teil: Saulus verwandelte sich in Paulus, und in dieser neusten, letzten Verwandlung, in der „Phase des religiösen Glaubens" verfasste Wagner *Parsifal!* Wenn solche Auffassungen auf die Professoren der Philosophie beschränkt blieben, so wäre der Schade nicht gross; diese wissen ihren Gedanken so unendlich zahlreiche und feine Nüancen abzugewinnen, dass keine Behauptung ihnen

lehrten in dem *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*). Unerwartet ist übrigens dieses „neuste Ergebnis" durchaus nicht: schon vor 20 Jahren schrieb Mannhardt von der Edda, „sie sei die bewusste Arbeit von Kunstdichtern der höheren Gesellschaft; der Vorrat alter echter Volksmythen sei darin ein nur beschränkter". (*Antike Wald- und Feldkulte,* Berlin 1877, S. XII.)

[1]) Am meisten Beachtung verdient des Abbé Hébert *Trois moments de la Pensée de Richard Wagner* (Fischbacher 1894). Hébert ist Professor der Philosophie an dem weltbekannten Collège Fénelon; seine Schriften zeichnen sich durch Gediegenheit und durch eine Fülle treffender Bemerkungen vor den anderen Schriften aus, in denen diese These verfochten wird.

zu gewagt zu erscheinen braucht.[1]) Wir anderen erhalten aber durch derartige Darstellungen ein gänzlich verzerrtes, ja, ein karikiertes Bild von Wagner's Leben und Schaffen; denn weder chronistisch noch biographisch noch psychologisch noch — vor allem — künstlerisch eignet ihnen ein Atom von Wahrheit. Chronistisch nicht, denn man muss wie ein Taschenspieler mit den Zahlen gaukeln, um die synchronistische Entstehung dieser Werke aus der zweiten Lebenshälfte wegzuleugnen; biographisch gewiss nicht, wie der Leser dieses Buches bezeugen kann; psychologisch nicht, weil ein Mann seine „Weltanschauung" ebensowenig ändern kann wie die Farbe seiner Haare — allerdings kann er sie wie diese aus praktischen Rücksichten „färben", also andere darüber irre führen; aber weit reicht auch diese List nicht; denn seine Weltanschauung ist ihm angeboren, und ehe sie ihm von der Welt zurückgestrahlt wird, „schaut" sie ihm selber zu den Augen heraus — künstlerisch nicht, weil gerade hier das schöpferische Genie sich vom Talent unterscheidet. Das Genie ist wie das mythenbildende Volk: es legt in seine Gestaltungen unendlich viel mehr hinein, als es selber jemals geahnt hat. „Der Künstler steht vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel", bezeugt Wagner. Shakespeare schrieb seinen *Heinrich VI.* mit der schlichten Absicht, die Geschichte eines sehr mittelmässigen Königs bühnenmässig zu bearbeiten, und schuf damit eine Trilogie von unergründlichem Tiefsinn; Johann Sebastian Bach dachte ein Übungsbuch für angehende Pianisten zu verfassen und — siehe da! — es entstand das *Wohltemperierte Klavier;* bei Wagner wurde eines Tages eine Oper für Brasilianer bestellt, und er schrieb *Tristan und Isolde!* Aber auch die Begriffe, die Vernunftansichten, denen ein genialer Künstler im Augenblicke des Schaffens huldigen mag, sind diesem Schaffen gegenüber etwas Äusserliches; selbst dort, wo er ihnen zu folgen glaubt, tut er es doch nicht. Das ist, was jene „Phasen-Autoren" nicht verstehen. Wagner selber dagegen unterscheidet mit Recht und sehr scharfsinnig zwischen „Welt-

[1]) Man vgl. z. B. Hébert's zweites, sehr lesenswertes Buch *Le sentiment religieux dans l'oeuvre de Richard Wagner* (Fischbacher 1895), wo die „Phasen-Lehre" schon bedeutend gemildert auftritt. (Deutsche Ausgabe: *Das religiöse Gefühl im Werke R. Wagner's,* bei Schupp in München.)

anschauung" und „Weltbegriff". Von dem *Nibelungenring* hatte er, während er die Dichtung entwarf, gemeint: „Meine ganze Weltanschauung hat in ihm ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden" (U. 192). Nichtsdestoweniger stellt er fest, dass seine künstlerischen Gestaltungen gerade in diesem Werke seine philosophischen Versuche zur Erklärung der Welt „immer wieder vollständig über den Haufen warfen. Schon mit der Anlegung des Planes folgte ich unbewusst einer ganz anderen, viel tieferen Anschauung, und anstatt einer Phase der Weltentwickelung, hatte ich das Wesen der Welt selbst in allen seinen nur erdenklichen Phasen erschaut und in seiner Nichtigkeit erkannt, woraus natürlich, da ich meiner Anschauung, nicht aber meinen Begriffen treu blieb, etwas ganz anderes zu Tage kam, als ich mir eingentlich — gedacht hatte" (R. 67). Man übertreibt überhaupt allgemein den Einfluss des abstrakten Denkens auf das künstlerische Schaffen ganz enorm: als Wagner seinen *Nibelungenring* zuerst entwarf (zugleich mit seinem *Jesus von Nazareth*), kannte er weder Feuerbach noch Schopenhauer; die spätere Gestaltung des *Ringes*, als der Meister angeblich unter Feuerbachschem Einfluss stand, ist nun weit weniger „heidnisch-naturalistisch" als die frühere: viel eher könnte sie die Bezeichnung „christlich-pessimistisch" verdienen! Und *Parsifal* — aus der „Phase des religiösen Glaubens" — hat alles dogmatisch und historisch „Christliche" des *Jesus von Nazareth* bis auf die letzte Spur abgestreift! Gewiss stand Wagner's philosophisches Denken zu einer gewissen Zeit unter dem Einfluss Feuerbach's, zu einer andern unter dem Schopenhauer's; sehr tief ging zwar der Einfluss Feuerbach's nicht, und sogar Schopenhauer wirkte mehr klärend als umgestaltend; aber selbst wenn man diese letzten Entwickelungsstufen zur vollen, festen Gestaltung im Denken des bereits vierzigjährigen Mannes als „Phasen" auffassen will — womit man mehr Schatten als Licht auf den wahren Vorgang wirft — so ist man doch durchaus nicht berechtigt, dieses Denken in seinen Kunstwerken auffinden und nachweisen zu wollen. Die Weltanschauung, die aus *Parsifal* zu uns redet, ist ganz genau die selbe, welche der *Ring des Nibelungen* birgt: in ihr spiegelt sich jener Kern der Individualität des Künstlers wider, auf den nicht einmal ein Schopenhauer ummodelnd einzuwirken vermochte. Als Wagner seinen

Ring zuerst skizzierte, zwang sich ihm sofort die Vorstellung auf, der heilige Gral sei eine Idealisierung des Nibelungenhortes;[1]) das Gralsdrama und das Nibelungendrama, für seine „Weltanschauung" gehörten sie zueinander! Die Gestalt des „tumben" Parsifal dagegen drängte sich ihm erst einige Jahre später auf, und zwar als er sich mitten in der Arbeit an der *Walküre* unterbrach, um *Tristan und Isolde* zu skizzieren. Hatte sich das durch des Heilands Blut geweihte „Heilsgefäss" der Phantasie Wagner's als Gegenstück zum „Gold" bemächtigt, so trat jetzt — in der ersten Skizze zum dritten Akt des *Tristan* — *Parsifal,* der durch Mitleid wissend gewordene reine Tor, zu dem aus Liebe Sterbenden heran. Wohl aus tiefen künstlerischen Bedenken verwarf Wagner bald diese Auffassung; *Parsifal* wurde die mittlere Figur eines neuen Dramas, dessen erster Entwurf im Frühjahr 1857 entstand, mitten in der Komposition des *Siegfried,* kurz vor der ausführlichen Dichtung des *Tristan!* Man sieht, wie viele geheime, für keinen anderen zu entwirrende Fäden diese drei Dramen in des Meisters schöpferischer Phantasie verbinden! Man ahnt auch, was Wagner sagen wollte, als er behauptete, *Parsifal* könne man erst verstehen, wenn man „den *Tristan* verdaut habe".[2]) Neben solchen entscheidenden Erwägungen wäre es fast kindisch, auf allerlei Kleinigkeiten Nachdruck legen zu wollen, wie z. B. darauf, dass Wagner während der „Phase des dunklen Pessimismus" eine Madonna über seinem Arbeitstisch hängen hatte (siehe L. II, 142) und in der „Phase des religiösen Glaubens" an ihrer Stelle Schopenhauer's Bildnis.

Doch kehren wir zum *Nibelungenring* zurück.

Die Trilogie vom Jahre 1852

Bis jetzt habe ich nur von dem ersten Entwurf (aus dem Jahre 1848) gesprochen; diese poetische Tat verdient auch die grösste Aufmerksamkeit. Man entsinnt sich, wie Wagner da-

---

[1]) Siehe in der Schrift *Die Wibelungen* (vom Jahre 1848) den Abschnitt „Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den Heiligen Gral".

[2]) Wagner schreibt nämlich an Liszt (II, 137): „Erst müsset Ihr auch meinen *Tristan* verdaut haben, namentlich seinen dritten Akt mit der schwarzen und der weissen Flagge. Dann würden erst *Die Sieger* deutlicher werden." *Die Sieger* war der Titel eines Entwurfs, den der Meister nicht ausführte, dessen Gedanken-Inhalt aber in *Parsifal* überging, das Drama des „Siegers".

mals, nachdem er den ganzen Mythos in seinem grossartigsten Zusammenhang entworfen und somit „die Sage der Sagen" gestaltet hatte, sich nun bemühte, „eine Hauptkatastrophe" des Mythos mit der Andeutung jenes Zusammenhanges bühnenmässig zu bearbeiten, weil es ihm damals unmöglich schien, „unserem Theater gegenüber" mehr zu erreichen. Diese Hauptkatastrophe war *Siegfried's Tod.* Dadurch aber, dass in dieser dramatischen Handlung so vieles einer vergangenen Zeit angehörte, haftete der Dichtung ein Fehler an, der das Gegenstück zu den Unzulänglichkeiten aller übrigen Nibelungengedichte bildete: in diesen anderen wird man sich gerade über das Verhältnis zwischen Brünnhilde und Siegfried, namentlich in ihren Beziehungen zu Gunther und Gutrune (Chriemhilde), nie klar; bei Wagner bildete umgekehrt gerade die Liebe Siegfried's und Brünnhildens sowie der an beiden geübte Verrat und ihr Tod das ganze Drama. Dagegen blieb „der grosse Zusammenhang, der den Gestalten erst ihre ungeheure, schlagende Bedeutung gibt" (U. 119), jener alle Wesen umfassende Kampf um die Weltherrschaft, verhältnismässig verschwommen; denn nur durch Erzählungen wurde er bekannt. Die Nornen, die Walküren und Alberich (in seiner Szene mit Hagen) waren es, die uns im Verlaufe des Dramas mit dessen Vorgeschichte bekannt zu machen hatten. Diese „Mitteilung an den Gedanken" erkannte Wagner als einen entschiedenen Fehler; er empfand das Bedürfnis nach deutlicher Darstellung des ganzen Zusammenhangs an die Sinne von der Bühne herab. Das bestimmte ihn, ein zweites Drama, *Der Junge Siegfried,* auszuführen. Auch da blieb jedoch noch vieles zu erzählen übrig; gerade durch den *Jungen Siegfried* wurde die *Walküre* so nahe herangerückt, dass sie eine dichterische Notwendigkeit wurde. Den Schlussstein des stolzen Gebäudes bildete endlich das Vorspiel *Das Rheingold.* Man darf aber nie übersehen, dass Wagner nicht — wie bisweilen behauptet wird — in einem krebsartigen Rückwärtsschreiten sein Werk geschaffen hat, sondern dass er zuerst jenen vollständigen Entwurf ausgeführt hatte, vom Raube des Goldes durch Alberich bis zum Tode Siegfried's und Brünnhilde's. Die eigentümliche Entstehungsgeschichte der ausführlichen Dichtung zur Trilogie beruht einzig darauf, dass der Meister anfangs das gewöhnliche Operntheater im Auge behielt

und sein Vorhaben demgemäss enger umgrenzte, später aber, von der Grossartigkeit seines eigenen Werkes hingerissen, jede Hoffnung auf dieses Theater aufgab, damit aber zugleich alle beengenden Rücksichten von sich warf und seine Dichtung so schuf, wie er sie ursprünglich konzipiert hatte.

Die „Handlung" im Nibelungenring

Nun war aber in Wagner's künstlerischer Entwickelung seit dem Jahre 1848 etwas sehr Wichtiges vorgegangen: das Grundgesetz des Wort-Tondramas war ihm zum Bewusstsein gekommen! Und genau so wie er bei den *Meistersingern* den alten Entwurf beibehalten, aber trotzdem die ganze Handlung „nach innen" verlegt und erst dadurch der Allmacht der musikalischen Gestaltung zugeführt hatte, genau so verfuhr der Meister hier, beim *Nibelungenring*. Hatte er mit seinem ersten Dramatisierungsentwurf alle seine Vorgänger und Nachfolger weit übertroffen, so übertraf er sich selber durch seine zweite dichterische Bearbeitung fast um ein Gleiches.

Ich müsste daran verzweifeln, in dem knappen Raum, der mir für die Besprechung des *Ringes* noch zur Verfügung steht, klarzulegen, wie Wagner das vollbracht hat, stünde dem Leser das Beispiel der *Meistersinger* und des Hans Sachs nicht aus dem vorigen Abschnitt vor Augen. Dort wurde die absolute künstlerische Einheit vielbewegter dramatischer Vorgänge — die sich der Hauptsache nach äusserlich als ein Konflikt zwischen Walter und Beckmesser darstellen — dadurch bewirkt, dass der tragische Kampf im innersten Herzen Hans Sachsens zum Mittelpunkt der ganzen Handlung gemacht wurde, zum „intimsten Zentrum", wie Wagner sich ausdrückt. Etwas ganz Analoges ist hier, im *Ring*, geschehen. Wotan, der im ersten Entwurf eine wichtige Figur des Dramas war, mehr nicht, ist hier, in der Dichtung vom Jahre 1852, der Mittelpunkt des ganzen gewaltigen Werkes geworden.

Das erfordert aber eine Erklärung, damit die Sache nicht oberflächlich aufgefasst werde.

Im vollkommenen Wort-Tondrama muss die Handlung so zum Vorschein kommen, wie die innerste Seele sie fordert, sie muss von innen aus vorgebildet sein.[1]) Um das nun zu bewirken, genügte es nicht, Wotan in die Mitte der streitenden

[1]) Vgl. S. 385.

Mächte zu stellen und dafür zu sorgen, dass alle Fäden durch seine Hände liefen; das war so ziemlich schon in dem ersten Entwurf geschehen. Nein, es musste an Stelle des blossen Kampfes zwischen verschiedenen Personen um Besitz und Weltherrschaft ein innerer Konflikt erfunden werden, ein Konflikt, der im eigenen Herzen entsteht und ausgefochten wird. Zu bemerken ist noch, dass, mag auch das Streben nach Besitz allgemein menschlich sein, der Wert des Goldes dennoch ein rein konventioneller ist; der Tondichter musste tiefer greifen und ein rein menschliches Motiv, jenseits aller Konventionen, als den dramatischen Kernpunkt aufdecken. Das gelang Wagner durch einen einzigen Zug: nur wer der Liebe entsagt, vermag durch das Gold zur Weltherrschaft zu gelangen. „Hier hast du", schreibt der Meister an Uhlig, „das gestaltende Motiv bis zu *Siegfried's Tod*"; und dieses gestaltende Motiv war hier — gerade wie in den *Meistersingern* — eingeführt worden, ohne dass die Reihe der äusseren Begebenheiten eine auffallende Modifizierung zu erleiden gehabt hätte. Die eigentliche Handlung des Dramas hingegen ist hierdurch vollkommen umgestaltet worden. Jetzt ist der Fluch, den Alberich seinem geraubten Ring „als Segen" mitgibt, nur ein äusseres Moment; als solches dient er einzig der sichtbaren Gebärde, welche nunmehr durch die Mitwirkung der Musik zu so hoher Bedeutung im Drama gelangt ist.[1]) Der Ring ist aber schon an und für sich fluchschwanger, weil er durch ein Verbrechen gegen das Heiligste im Menschenherzen, gegen die Liebe, errungen wurde:

„Wie durch Fluch er mir geriet,
verflucht sei dieser Ring!"

Wer je nach Macht strebt, macht sich des selben Verbrechens wie Alberich — in grösserem oder geringerem Grade — schuldig. „Alberich und sein Ring konnten den Göttern nichts schaden, wenn diese nicht bereits für das Unheil empfänglich waren" (R. 35).

„Ich berührte Albrich's Ring —
gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
nicht flieht er nun mich: —

[1]) Vgl. den Abschnitt über *Tristan und Isolde*.

was ich liebe, muss ich verlassen,
morden, was je ich minne,
trügend verraten
wer mir vertraut!“ (Wotan.)

Und wer, ohne nach Macht zu streben, das fluchbeladene Symbol erfasst, verfällt ebenfalls dem furchtbaren Verhängnis. Der Mensch steht eben nicht allein auf der Welt: hatte das tiefste Denken die Arier zu der Erkenntnis geführt, die Vorstellung der Individualität sei die betrügerische Mâyâ, so sagt uns jede grosse Tragödie das selbe, aber auf künstlerische, unmittelbar überzeugende Weise; denn gerade die Individualität offenbart sie uns in ihrer höchsten Potenz, sie zeigt sie uns als das einzig Wirkliche, Grosse, als „höchstes Glück der Erdenkinder“ — zugleich aber sehen wir in ihr die grosse Individualität unbewusst, absichtslos aus dem ununterschiedlichen Ozean der Menschheit hervorgehen; wir sehen, wie sie nie einen Augenblick die tausend Berührungspunkte mit der Umgebung abschütteln und sich zu wahrer Freiheit hinaufschwingen kann und schliesslich — wie die gewaltigste Welle in die Flut — in das Namenlose, Gestaltlose zurücksinken muss. Und so verfallen hier dem Fluche nicht nur die Götter, die Riesen, die Zwerge, die Gibichungen, die nach dem Golde gegeizt haben, nicht allein Brünnhilde, Siegmund und Sieglinde, die von Wotan in unmittelbarer Verfolgung seiner Weltherrschaftspläne gezeugt wurden, sondern auch Siegfried, der Held, „ledig des Neides“ und „fremd dem Gotte, frei seiner Gunst“. „So ist eine tiefsinnige, in den alten Sagenresten nur schwach und zerrissen noch durchschimmernde Idee: von dem Fluche des Goldes in der Hand der Liebe hier zu ihrer klar bewussten Bedeutung erhoben worden.“[1]) In diesem riesigen Werke haben wir also gewissermassen eine Vereinigung der Willenstragödie und der Schicksalstragödie: Wotan ist der Held der Willenstragödie, Siegfried der Held der Schicksalstragödie. Brünnhilde, deren Leben mit dem jener beiden auf das engste verwoben ist, wird zur Heldin einer Doppeltragödie: ihr Wille führt sie zum Verlust ihrer Gottheit und zum Versinken in den „Todes-

[1]) Wolzogen, *Der Nibelungenmythos*, S. 136.

schlaf"; von Siegfried zu einem neuen Leben im Menschentum erweckt, führt sie ihr Schicksal dazu, den Tod des einzig von ihr Geliebten zu veranlassen. Und nun, da Brünnhilde durch *Siegfried's Tod* „wissend" geworden, das heisst wieder zu göttlicher Hellsichtigkeit erwacht ist, vereinigen sich die beiden Tragödien — die des Willens und die des Schicksals — in ihrem Bewusstsein; sie überblickt die ganze Handlung von Wotan's Traum „endlosen Ruhmes" bis zu der Ermordung des „herrlichsten Helden, des Hortes der Welt". Indem sie den Reif — „durch das Feuer gereinigt" — den tiefen Wasserfluten zurückgibt, erlöst sie die Welt von dem auf ihr lastenden Fluch des Goldes; indem sie freiwillig Siegfried in den Tod folgt, sühnt sie die letzte — die vom Schicksal ihr aufgedrungene, eigene — Schuld. So vollführt Brünnhilde Wotan's Willen und so wirkt sie „erlösende Weltentat".

Man sieht, die Analogie zwischen Wotan und Hans Sachs — in ihrer Bedeutung für den Aufbau des Dramas — darf nicht übertrieben werden. Die beiden Werke sind grundverschieden in ihrer ganzen Architektonik. Worin sie sich gleichen, ist, dass in beiden eine bestimmte Gestalt den Mittelpunkt einer reichgegliederten Handlung bildet, und zwar dadurch, dass ein Konflikt in ihrem innersten Herzen das intimste Zentrum des Ganzen ausmacht. Hingegen, während Sachs nur in innerster Seele, wortlos kämpft und im übrigen gewissermassen nur „passiv gestaltet", ist Wotan der Mittelpunkt nicht nur der inneren, sondern auch der äusseren Handlung. Bei ihm gelangen die gewaltigsten Leidenschaften zum vollen Durchbruch. Man begreift ganz gut, dass der Meister den ihm von befreundeter Seite gemachten Vorschlag, sein Werk umzutaufen und es „Wotan" zu betiteln, sehr ernstlich erwogen hat. Die Walküren, unter denen Brünnhilde als vollendetste Verkörperung von Wotan's „Willen" hervorragt, die Wälsungen, die in Siegfried ihre herrlichste Blüte erreichen, sind seine Kinder; er hat den kühnen Gedanken erfasst, dem schnöden Gold das starke Schwert entgegenzusetzen, um, ohne der Liebe zu entsagen, dennoch die Weltherrschaft zu gewinnen; es kann ihm aber nicht gelingen, denn er hat den Ring berührt und „gierig das Gold in der Hand gehalten" . . . Man sieht, wie sehr diese Kunst bis in die „innerste Seele" dringt! Nicht, dass

Alberich fatalistische Worte über den Ring sprach, sondern dass Wotan selber, der edle Mann, nach dem Golde gegeizt hat, und war es auch nur während einer flüchtigen Stunde, das ist sein Fluch, und dieser Fluch trifft alles, was von ihm ausgeht:

„was ich liebe, muss ich verlassen,
morden, was je ich minne!"

An nichts Äusserem geht Wotan zugrunde; geistig und seelisch überragt er alle lebenden Wesen; „ewig gehorchen alle des Speeres starkem Herrn". In dem Zwiespalt, der sein eigenes Herz zerreisst, in dem Kampf zwischen dem Streben nach Macht und der Sehnsucht nach Liebe in der Tiefe der eigenen Seele liegt der Keim zu seinem unausbleiblichen Untergang. Dadurch nun, dass Wotan als ein übermenschlich-menschliches Wesen gezeichnet ist, wird es dem Dichter möglich, eine Fülle Tragik in diesem Untergang anzuhäufen, die — Herder hatte ganz recht — an eine Ilias gemahnt. Ein Geschlecht nach dem anderen zieht an dem „Gott" vorbei; immer wieder keimt eine neue Hoffnung auf in seinem Herzen, und zwar immer edler, immer selbstloser. Hatte er z. B. in grimmer Verzweiflung bei Siegmund's Tod auf die Träume von Weltherrschaft verzichtet, so tritt er voll Wonne vor dem aufblühenden Siegfried freiwillig zurück:

„Was in des Zwiespalts wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloss,
froh und freudig
führ' ich frei es nun aus:
weiht' ich in wütendem Ekel
des Niblungen Neid schon die Welt,
dem herrlichsten Wälsung
weis' ich mein Erbe nun an!"

Aber je grösser Wotan wird, je geläuterter sein Herz, je erhabener sein Denken, um so tragischer gestaltet sich sein Schicksal, um so unerbittlicher lastet auf ihm der Fluch:

„Denn alle Schuld rächt sich auf Erden".

Siegfried selber zerhaut Wotan's Speer, „das Haft der Welt", den Bürgen seiner Macht, und die erweckte Brünnhilde ver-

gisst die „erlösende Weltentat zu wirken", den Ring von Siegfried's Finger zu nehmen und ihn den Rheintöchtern zurückzugeben; sie gedenkt nicht des Vaters und seiner Not, glühende Liebe hat alle ihre Sinne erfasst:

„Himmlisches Wissen
stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
Jagt es davon!"

Und jetzt — seiner letzten Macht, seines letzten Hoffens beraubt —

„auf hehrem Sitze
stumm und ernst"

schaut der Gott dem unaufhaltsam dahinrasenden Schicksal zu, welches das Hehrste und Höchste, was seinem „Gedanken" entblühte — Siegfried und Brünnhilde — durch namenlose Leiden in grausames Verderben und in den Tod hinabstürzt.

Was der Gott hier erschaut, ist jene „Hauptkatastrophe", die Wagner in seinem ersten Entwurf *Siegfried's Tod* betitelt hatte, die er aber jetzt, da sie nunmehr die Schlusskatastrophe der Tragödie in Wotan's Herzen bedeuten, *Götterdämmerung* nannte. Wotan betritt hier nicht mehr die Bühne: die Nornen aber sagen uns von ihm, und Waltraute erscheint als seine Botin; vor allem die Musik, nunmehr durch die vorangehenden Dramen so innig mit Wotan's Gestalt (aus der alle Hauptthemen hervorgehen) verwoben, die Musik hat hier eine Gewalt, verbunden mit einer inzisiven Bestimmtheit, erreicht wie sonst in keinem Werke der Welt und lässt uns empfinden, als erschauten wir alle diese Vorgänge durch Wotan's Auge — von dem herrlichen:

„O heilige Götter,
hehre Geschlechter!
weidet eu'r Aug'
an dem weihvollen Paar"!

am Anfang der *Götterdämmerung* bis zu dem Augenblick, wo Brünnhilde, an Siegfried's Leiche stehend, feierlich hinaufblickt:

„O ihr, der Eide
heilige Hüter!
lenkt eu'ren Blick
auf mein blühendes Leid:
erschaut eu're ewige Schuld!
Meine Klage hör',
du hehrster Gott!
Durch seine tapferste Tat,
dir so tauglich erwünscht,
weihtest du den,
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt!"

Mit Wotan's Traum von

„Mannes Ehre
ewige Macht" (Wotan im Traume, leise)

hatte das Nibelungen-Drama angehoben; es endet mit der „bangersehnten Botschaft"

„Ruhe! Ruhe! du Gott!"

Für eine eingehendere Darlegung des Ganges der Handlung und für eine Betrachtung über die Musik dieses Dramas in ihrer Beziehung zu der Handlung verweise ich auf meine schon öfters erwähnte Schrift *Das Drama Richard Wagner's.* Hier muss es genügen, wenn es mir gelungen ist, dem Leser deutlich zu machen, zu welcher nie zuvor geahnten Bedeutung Wagner im *Ring des Nibelungen* das Drama erweitert hat. Gewiss erwächst diese Fähigkeit dem Dichter aus der Tatsache, dass er „über Reichtum musikalischen Ausdruckes" verfügt — wer ausser dem Musiker vermöchte es wohl, eine grosse Tragödie zu vollbringen, in welcher der Held, wie in *Götterdämmerung,* die Bühne gar nicht betritt und dennoch beständig gegenwärtig ist? — Man begreife aber auch angesichts einer solchen Tat, dass, wer die Musik zu dieser Macht erhob, einer der gewaltigsten Dichter ist, die je gedichtet.

TRISTAN UND ISOLDE

Die Liebe ist der Endzweck der Weltgeschichte
— das Amen des Universums.

Novalis

Das Gesetz der Vereinfachung

Wie sehr auch die *Meistersinger* und *Der Ring des Nibelungen* sich voneinander unterscheiden mögen, ein Zug ist ihnen gemeinsam: die grosse Anzahl der Handelnden. Die Musik aber erfordert das Einfache; dem Mannigfaltigen gegenüber verliert sie ihre dichterische Ausdrucks- und Entwickelungsfähigkeit; mag sie noch so polyphon sich geben, sie ist doch in jedem Augenblick nur eins; sie kann nicht analytisch auseinanderhalten. Allerdings können die Kreise, die sie um einen bestimmten Mittelpunkt zieht, immer weiter werden; der Tondichter vermag es, wie Wagner sagt, „den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen" (*Oper und Drama* IV, 174), und es können ganz gut, wie wir dies im *Ring* sahen, aus dem einen Mittelpunkt andere hervorgehen, die uns gänzlich neue und scharf charakterisierte Individualitäten vorführen — gewissermassen ein Kreis im anderen — es muss aber eine bestimmte Einheit, ein „zusammengedrängter dichter Punkt" vorhanden sein. Nur unter dieser Bedingung kann Musik „Gestalt werden".[1]) Je mannigfaltiger nun das Bühnenbild, mit um so grösserer Bestimmtheit wird diese Einheit bezeichnet werden müssen: das innerste Herz des Hans Sachs und das Wotan's bildeten in den beiden bis jetzt behandelten Werken den Mittelpunkt, von wo aus sich der musikalische Ausdruck über das ganze Werk ergoss, gleichwie von der einen Sonne auf alle Welten Licht ausstrahlt; in dem ebenfalls vielgestaltigen *Parsifal* dagegen werden wir sehen, dass nicht eine handelnde Person, sondern der heilige Gral — das Symbol des Göttlichen — dieses „intimste Zentrum" der musikalisch-dramatischen Gestaltung abgibt. In *Tristan und Isolde* andrerseits hat die für die musikalische Gestaltung erforderliche Vereinfachung auf eine wesentlich andere Art stattgefunden; zweifelsohne war es der Stoff, der dem Poeten diese neue Behandlung eingab. In *Tristan*

[1]) Vgl. S. 277 fg.

können wir eigentlich zwischen Mittelpunkt und umliegenden Punkten gar nicht unterscheiden; gleich zu Beginn werden alle dramatischen Momente auf eine einzige Handlung zusammengedrängt, die sich nun, ohne dass irgend etwas von aussen auf deren notwendige Entwickelung hätte einwirken können, immer weiter und weiter ausdehnt, bis sie in „des Welt-Atems wehendem All“ versinkt. Zu diesem Behuf ist die Zahl der Handelnden auf das möglichste Minimum beschränkt und — was mich noch viel bezeichnender dünkt — die Handlung selbst, die in höchst komplizierter Gestalt vorlag, auf ihre allereinfachsten Momente zurückgeführt worden. Nur zwei Personen, Tristan und Isolde, stehen ganz im Vordergrund; sehr weit zurück, fast schon symbolisierte Gestalten männlicher und weiblicher Treue, erblicken wir Kurwenal und Brangäne, höher als diese, aber noch weiter zurück König Marke, kaum vom Waldesgrün oder vom fernen Meereshorizont sich abhebend den Hirten, den jungen Seemann und Melot: das ist alles. Eine mittlere Figur gibt es allerdings auch hier, wenn man will: es ist die oft angerufene „Frau Minne“. Denn nicht ein Wort fällt im Verlaufe des ganzen Dramas, das nicht in unmittelbarer Beziehung zur Liebe stünde. Isolde und Tristan werden uns nur an den drei entscheidenden Momenten ihrer Liebestragödie vorgeführt; sobald die Welt dazu tritt, bricht jedesmal die Handlung ab. Ähnliches gilt aber auch von den anderen: der junge Seemann — am Beginne — singt von der „irischen Maid, der wilden, minnigen Maid“; der Hirt hat nur die eine bange, liebevolle Frage: „Was hat's mit unserem Herrn?“ Aus Liebe wird Melot zum Verräter; Kurwenal und Brangäne sind Verkörperungen jener edelsten Liebe, der Treue, und ihr Schicksal wird durch die Liebestragödie bestimmt; im Herzen des edlen Marke kämpft die Liebe für „den freundlichsten der Freunde“, Tristan, den er wie seinen eigenen Sohn schätzt, mit der Liebe für das „wunderhehre, holderhabene Weib“, Isolde, die er dem Freunde verdankt . . . . . Und nun die Einfachheit dieser Handlung, der tragischen Liebe Tristan's und Isoldens! Gleich zu Beginn fasst sie Isolde in vier Worte zusammen:

„Mir erkoren,
mir verloren!“

Es ist die alte, ewige Tragödie der hoffnungslosen Liebe, hier aber auf ihren einfachsten, rein und allgemein menschlichen Kern zurückgeführt, wie dies weder ein Shakespeare in *Romeo und Julie* noch ein Gottfried von Strassburg in seinem gereimten Roman jemals hätte auch nur versuchen dürfen, zugleich aber zu einer Fülle des Ausdruckes erweitert, wie sie nur die Musik gewähren konnte. Diese ungeahnte Erweiterung des Ausdruckes wird aber nur möglich durch die grossartige, klassische Vereinfachung der Handlung. Denn durch diese Vereinfachung gewinnt der Dramatiker zunächst die nötige äussere Bedingung, nämlich den Raum; vor allem aber, er erhält „in der dramatischen Dichtung selbst ein poetisches Gegenstück zur symphonischen Form" (VII, 169). Ich möchte durch eine kurze Skizze zeigen, wie streng in Tristan diese Zurückführung auf den reinmenschlichen — und darum auch musikalischen — Kern „Mir erkoren, mir verloren" innegehalten ist.

Im ersten Akte führt Tristan die ihm von Frau Minne beschiedene Isolde seinem Oheim König Marke als Braut zu: vor Abend wird die „ihm Erkorene" dem anderen angehören. Isolde beschliesst zu sterben und fordert von Tristan, dass er mit ihr zusammen den Giftbecher — den Todestrank — leere: der Tod entsiegelt ihrer beider Lippen; das Gift haben sie getrunken, wie sollten die Helden im Angesicht des Todes lügen? Sie sinken einander in die Arme:

„Du mir verloren?
Du mich verstossen?"

Doch Brangäne hatte in

„Tör'ger Treue
trugvolles Werk"

vollbracht: den Trank hatte sie vertauscht. Die Küste Kornwall's ist erreicht; der königliche Bräutigam naht, um seine Braut zu begrüssen; die Liebenden sind nicht gestorben:

„Wie sie da hofften
ganz zu genesen,
da ward der sehrendste
Zauber erlesen".

Kaum hatten die „Erkorenen“ sich — im Tode — gewonnen und schon waren sie einander unwiederbringlich verloren. Mit diesem gewaltsamen Geschiedensein der beiden „vom Tode Vereinten“ hebt der zweite Akt an. Die brennende Fackel vor Isoldens Gemach ist das Zeichen für Tristan, dass er nicht nahen darf; vergebens fleht Brangäne, die den bevorstehenden Verrat ahnt, die Fackel „nur heute“ nicht zu löschen. Isolde ergreift sie:

„Die Leuchte —
wär's meines Lebens Licht, —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht!“

Tristan stürzt herein; wieder liegen sie einander in den Armen:

„War sie nicht dein,
die dich erkor,
was log der böse
Tag dir vor?“

Nicht einen einzigen kurzen Augenblick bloss, wie auf dem Schiffe, dürfen sie sich das „tief Geheimnis“ vertrauen, sondern eine lange „Nacht der Liebe“ ist auf sie herniedergesunken:

„Verloschen nun
die letzte Leuchte,
was wir dachten,
was uns däuchte“,

und in dem erneuten Wahn des „Nie-Wieder-Erwachens“ dürfen sie sich zuflüstern:

„So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohne Bangen,
namenlos
in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben
der Liebe nur zu leben“.

Doch wiederum waren sie getäuscht worden, noch war „der Tag dem Tode nicht gewichen", noch „währte die Nacht nicht ewig". Ihr heisses Gebet:

„Nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebes-Tod!"

war nicht erhört worden. Zum zweiten Male hatte ein „Trug-geweihtes Glück" ihnen gelächelt; abermals waren sie dem Tage und den „Tags-Gespenstern" verraten; von der Hand des Verräters Melot getroffen, fällt Tristan, „der Treueste der Treuen",[1]) schwer verwundet zu Boden; noch einmal trennt die Welt, was Frau Minne geeint hatte. Doch, wie fern sie auch voneinander geschieden sein mögen, der „Frau Minne sind Leben und Tod untertan". Die sie füreinander erkoren hat, diese müssen sich angehören, und sei es auch nur als „Todgeweihte". Schon hat der sieche Tristan „krachend hinter sich das Todes-Tor sich schliessen gehört"; doch aus „Todes-Wonne-Grauen" wird er wieder zum Tageslicht geweckt:

„Sie zu suchen,
sie zu sehen,
sie zu finden,
in der einzig
zu vergehen,
zu entschwinden
Tristan ist vergönnt".

Über das Meer eilt Isolde herbei, „mit Tristan treu zu sterben". Aber auch jetzt wieder verliert sie ihn in dem Augenblick, wo sie ihn endlich ganz zu besitzen wähnt, und auch jetzt wieder sieht sie sich betrogen

um dieses einz'ge
ewig-kurze
letzte Welten-Glück".

[1]) So nennt ihn mit Recht Marke, ähnlich wie Brünnhilde von Siegfried sagt:

„Der Reinste war er,
der mich verriet!"

In Raserei der Freude über Isoldens Ankunft reisst sich Tristan die Wunde auf; als Isolde zu ihm herantritt, sinkt er ihr tot in die Arme. — Doch nunmehr ist das Schicksal erfüllt; die Holde wird nicht mehr „von der Nacht dem Tage zugeworfen, um ewig an ihren Leiden der Sonne Auge zu weiden“; während die Umstehenden in Tristan nur eine Leiche erblicken, sieht sie den Geliebten wieder „hold das Auge öffnen“; sie erblickt „ihn immer mächtiger, Sternumstrahlet, hoch sich heben“, und aus seinen Lippen tönt ihr eine Weise entgegen

„Wonne klagend
Alles sagend
mild versöhnend“.

Entseelt sinkt sie zu Boden.

Die „Quellen“ zu Wagner's Tristan

Auf diese denkbar einfachste Gestalt ist die Erzählung von *Tristan und Isolde* zurückgeführt, die uns in dickbändigen, abenteuerreichen altfranzösischen und altdeutschen Romanen und in dem an zwanzigtausend Verse zählenden Gedicht Gottfried's von Strassburg bisher vorlag. Bei Gottfried beansprucht die Vorgeschichte — bis zum Liebestrank — elftausend Verse, bei Wagner sechzig! Man kennt die endlosen Intrigen und Abenteuer, welche in allen Bearbeitungen das Tristangedicht ausmachen; man vergleiche damit die fast herb einfache, einheitliche Handlung des Wagnerschen Dramas. Ich möchte aber nun fragen, was es eigentlich bedeuten soll, wenn immer und überall behauptet wird, Wagner's „Quelle“ sei das Gedicht Gottfried's von Strassburg? Man dürfte doch höchstens sagen, Wagner habe den Rahmen zu seinem Drama von Gottfried entlehnt. Wie ich in meinem *Drama Richard Wagner's* an verschiedenen Stellen ausgeführt habe, griff der Meister immer gern zu bekannten Sagen und Gestalten; denn hierin durfte er ein mächtiges Mittel zur Vereinfachung erblicken. Es ist aber geradezu haarsträubend, wenn man behauptet, Gottfried von Strassburg oder Wolfram von Eschenbach seien Wagner's „Quellen“ gewesen, und wenn man dadurch der Sache den Anschein gibt, als hätte Wagner's dichterische Tätigkeit sich darauf beschränkt, diese Dichtungen des Mittelalters bühnenmässig zu bearbeiten. Bei Gottfried fehlt z. B. gleich jener wichtigste Zug, die Grundlage des ganzen Dramas,

dass Tristan und Isolde sich von der ersten Begegnung an lieben, dass sie von Gott füreinander bestimmt sind; bei ihm ist die Liebe vielmehr eine blosse Zauberwirkung des Liebestrankes, welchen die beiden ganz zufällig und infolge eines Versehens trinken. Der Liebe zwischen Isolde und Tristan haftet also bei Gottfried etwas widerlich Pathologisches an. Dass von dem gestaltenden Motiv des ganzen Wagnerschen Dramas — dem Todestrank — unter diesen Bedingungen keine Rede sein kann, ist klar. Mancher schöne Zug, den Gottfried nicht hat, findet sich allerdings in den französischen Tristan-Dichtungen, z. B. gerade diese Liebe der Helden von ihrer ersten Begegnung an: in dem altfranzösischen Roman hat Isoldens Mutter den Liebestrank nur darum bereitet, weil sie die Liebe zwischen Tristan und Isolde bemerkt und durch den Trank, den sie für Isolde und Marke bestimmt hat, den bösen Folgen jener Leidenschaft vorzubeugen hofft; möglich und wahrscheinlich ist es, dass Wagner — dessen Kenntnisse auf diesem Gebiete diejenigen manches Fachgelehrten übertrafen — mehr als einen Zug den französischen „Quellen" entnommen hat.[1]) Der Todestrank aber, der für das Tristandrama die selbe gestaltende Rolle spielt wie der Liebesfluch für das Nibelungendrama, findet sich nirgends; und durch diesen Todestrank wird nicht etwa bloss ein neuer Zug in die Tristansage eingeführt, sondern es entsteht dadurch ein ganz neues Werk. Der Todestrank ist bei Wagner der Hebel, durch den die ganze Handlung ein für allemal nach innen, in die tiefsten Herzenstiefen Tristan's und Isoldens verlegt wird, so dass, wie Wagner sagt, nunmehr „Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äusseren Welt, allein von der inneren Seelenbewegung abhängt" (VII, 164). Wie bei den *Meistersingern,* wie bei dem *Ring des Nibelungen* tritt also auch hier „die Handlung so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist".[2]) Noch ein Wort des Vergleiches wird diesen grundlegenden Unterschied zwischen Wagner's Gedicht und den übrigen Tristandichtungen klar hervortreten und zugleich die

[1]) Man vergleiche meine *Notes sur Tristan et Isolde* in der Revue Wagnérienne, Jahrgang 1888, S. 232ff.

[2]) Vgl. S. 386 und 424.

hohe poetische Bedeutung von Wagner's *Tristan und Isolde* immer deutlicher empfinden lassen.

Welche klägliche Rolle spielt in allen früheren Tristanerzählungen der arme Hahnrei Marke, der ähnlich wie der Polizeikommissär im Kasperltheater ewig hinters Licht geführt wird! Und was sollen wir zu diesen „Helden" sagen? Zu diesem Tristan, der das Schiff an einer kleinen Insel vor Anker gehen lässt, um einige Wochen lang mit Isolde in sinnlichen Genüssen zu schwelgen, und dann diese seine Geliebte, ohne zu erröten, seinem Oheim als Braut übergibt? Zu dieser Isolde, die sich in der Brautnacht durch Brangäne vertreten und dann am nächsten Morgen die treue Dienerin im Walde ermorden lässt, damit sie keinen Verrat zu fürchten habe! Und nun die endlose Reihe von Intrigen, in denen die raffinierteste Schlauheit einer ganz gewöhnlichen, unersättlichen Wollust dient! Aus diesem Stoffe hat Gottfried von Strassburg ein geradezu bezauberndes Gedicht gemacht, das lässt sich nicht leugnen; sieht man aber von dem Reiz der Beschreibung und der unerreichten Vollendung der Sprache ab, so muss man zugeben, sein Tristan und seine Isolde sind ebenso erbärmliche Persönlichkeiten wie sein Marke und wie der Zwerg Melot. Und das soll die „Quelle" sein zu dem erhabensten, sittlich reinsten Hohenlied der Liebe, das je von einem Menschen gesungen wurde? O nein, diese Quelle floss an einem ganz anderen Orte! Im Dezember 1854 schrieb Wagner an Liszt: „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen *Tristan und Isolde* entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um — zu sterben." Die Sehnsucht nach Liebe und die Sehnsucht nach dem Tode in der eigenen Brust, das ist die Quelle von Wagner's *Tristan und Isolde.* „Schon die Alten haben dem Eros als Genius des Todes die gesenkte Fackel in die Hand gegeben", sagte der Meister einmal zu einem Freunde, als er ihm aus seinem *Tristan* vorgespielt hatte.[1]) Eine wie grosse Rolle die

[1]) Wille, *Fünfzehn Briefe von Richard Wagner, nebst Erinnerungen.*

Sehnsucht nach dem Tode in Wagner's Werken spielt, wird wohl keinem entgangen sein. Der Holländer kennt nur ein Gebet:

„Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!"

Tannhäuser entwindet sich den Armen der Liebesgöttin:

„Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
nicht such' ich Wonn' und Lust.
O, Göttin, woll' es fassen,
mich drängt es hin zum Tod!"

Wotan's Sehnsucht

„Eines nur will ich noch,
das Ende, das Ende!"

gewinnt an vielen Stellen des *Nibelungenringes* ergreifenden Ausdruck, ebenso wie in *Parsifal* des Amfortas Bitte

„Tod! — Sterben!
Einzige Gnade!"

und Kundry's

„Schlaf — Schlaf —
tiefer Schlaf! — Tod!"

Das eigentliche Drama der Sehnsucht nach Liebe ist dagegen Wagner's *Lohengrin;* schon hier wurde der Gegenstand so aufgefasst, wie er nur vom Musiker aufgefasst werden konnte; denn das Ergreifende dieser Handlung liegt darin, dass der Liebe keinerlei Hindernisse von aussen entgegenstehen, sondern alles Glück von einem inneren Gemütszustand abhängt; es ist das Glück,

„das sich uns nur durch Glauben gibt!"

In *Tristan und Isolde* sind nun jene so oft von Wagner dargestellte Sehnsucht nach dem Tode und diese Sehnsucht nach Liebe zu einem einzigen Sehnen verschmolzen. „Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen,

— Schmachten und Dürsten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!“ — so bezeichnet der Meister selber sein Tristandrama (E. 102), und von dem Schlusse dieses Dramas sagt er: „Es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischester Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtige Wunderwelt, aus der ein Efeu und eine Rebe zu inniger Umschlingung auf Tristan's und Isolde's Grabe emporwuchsen, wie die Sage uns meldet?“[1]) Die Rebe und der Efeu symbolisieren aber nicht allein Isolde und Tristan, sondern zugleich diese zwiefache Sehnsucht nach Liebe und nach dem Tode. Wie klar bringt doch Wagner's Drama diese Sehnsucht zum Ausdruck!

Tristan war schon früher einmal in Irland gewesen; er hatte Isolde erblickt, wagte es aber nicht, zu ihr, der Königstochter, das Auge zu erheben — im Gegenteil:

Die Verklärung der Liebe

„Was mir das Auge
so entzückte,
mein Herze tief
zur Erde drückte:
im lichten Tages Schein,
wie war Isolde mein?“

[1]) Diese schöne Sage lebt noch heute im Volksmund in Afghanistan fort. Durkhânî hat an Stelle ihres Herzensgeliebten, Adam Khân, einen fremden Häuptling ehelichen müssen. Trost findet sie einzig in der Einsamkeit ihres Gartens, wo sie zwei schöne Blumen pflegt, die sie dicht nebeneinander gepflanzt und von denen sie die eine Adam, die andere Durkhânî genannt hat. Doch eines Tages sieht sie Adam's Blume plötzlich welken; in dem selben Augenblick tritt ihr Gatte vor sie hin, ein blutbeflecktes Schwert in der Hand, und sagt ihr, es sei das Blut ihres Geliebten; sie fällt tot hin neben der verwelkten Blume. Adam war aber nicht tot, sondern nur verwundet; bei der Nachricht von dem Tode seiner teuren Erkorenen ruft er das eine Wort „Durkhânî!“ und stirbt. Weit voneinander legt man sie in die Erde; jedoch „die Liebe war stärker als der Tod“; wo man sie begraben, da findet man sie nicht wieder; dort, wo die beiden Blumen Adam und Durkhânî geblüht haben, liegen sie zusammen; die Pflanzen gedeihen zu schönen und starken Bäumen; sie schlingen die Wurzeln um die Leichen der Geliebten, und ihre Äste vereinigen sich, Schatten spendend, ob dem Grabe. (Vgl. u. a. Darmesteter, *Chants populaires des Afghans*, p. 117.)

Und nun hatte der Unglückliche, als sein Oheim König Marke ein Weib zu freien beschlossen, „der Erde schönste Königsbraut" laut gepriesen:

„Was mir so rühmlich
schien und hehr,
das rühmt' ich hell
vor allem Heer".

Nichts wissend von „dem Bild in seines Herzens bergendem Schrein", nichts ahnend von dem, „was ohne Wiss' und Wahn er dämmernd dort empfah'n", war er als des Königs Brautwerber wieder nach Irland gezogen. Jetzt scheucht aber die Liebe „des Tages täuschenden Schein"; Tristan liebt Isolde, er weiss es, und darum entzieht er sich ihren Blicken, versäumt er „der Ehren Gruss und zücht'ge Acht". Isolde aber muss sich für betrogen und verraten halten, als ihr der, den sie einzig liebt, als Brautwerber für einen anderen naht; nie könnte sie einem anderen angehören. Sie beschliesst zu sterben, Tristan aber zugleich „dorthin in die Nacht mit sich zu ziehen", aus Rache, weil sie ihn „dort, wo ihn Liebe heiss umfasste, im tiefsten Herzen hasste", das heisst zu hassen wähnte, in Wahrheit aber, weil sie ahnt, ja weil sie weiss, dass er sie liebt, und weil sie im Tode und durch den Tod mit dem „ihr Erkorenen" vereint sein will. Als Tristan nun begreift, dass der Kelch, den Isolde ihm als Sühnetrank reicht, ein Giftbecher ist, erfasst er ihn freudig:

„In deiner Hand
den süssen Tod,
als ich ihn erkannt,
den sie mir bot;
als mir die Ahnung
hehr und gewiss
zeigte, was mir
die Sühne verhiess:
da erdämmerte mild
erhab'ner Macht
im Busen mir die Nacht;
mein Tag war da vollbracht".

Diese Helden Wagner's, Isolde und Tristan, zweifeln also keinen Augenblick, dass — da sie sich lieben — sie sterben müssen. In ihren Herzen findet der Gedanke an Unehre keinen auch noch so kleinen Raum; die Liebessehnsucht kennt bei ihnen keine andere Gestalt und kann bei ihnen keine andere kennen als die der Sehnsucht nach dem Tode. Vielfach hält man heute die „Ehre" für etwas Konventionelles; Wagner's Tristan denkt anders: für ihn ist Ehre das innere, unweigerliche Gesetz, das Gottesgesetz, und als er den Todestrank aus Isoldens Hand empfängt, darf er stolz ausrufen:

„Tristan's Ehre —
höchste Treu'!"

König Marke ist aber von dem selben Geschlechte. Ist es auch dem tückischen Verräter Melot gelungen, sein „offenes Herz mit Verdacht zu erfüllen", so schämt Marke sich doch selber, dass er „in dunkler Nacht den Freund lauschend beschlichen hat"; weder von dem Weib,

„der sein Wille
nie zu nahen wagte,
der sein Wunsch
Ehrfurcht-scheu entsagte",

noch von „dem Treuesten aller Treuen" hat er Verrat an seiner Ehre zu gewärtigen, und tief betroffen fragt der edle Mann nach dem „unerforschlich, furchtbar tief, geheimnisvollen Grund" dieses ihres gemeinsamen Elends. Später, als er diesen Grund erforscht zu haben glaubt, eilt er nach Kareol hin, um „dem Freunde die höchste Treue zu bewähren", um „dem holden Mann" die vom Himmel für ihn Erkorene zu vermählen.

Wagner hat also zum Zwecke eines Dramas und den besonderen Bedürfnissen der musikalischen Bearbeitung gemäss nicht eine vorhandene Erzählung bloss vereinfacht, sondern eine ganz neue Dichtung geschaffen, welche sowohl durch die zugrunde liegende poetische Idee als auch durch die Auffassung und Durchführung der einzelnen Charaktere die Schöpfungen seiner Vorgänger weit übertrifft. Er hat hier die Liebe in den glühendsten Farben gemalt, ohne jemals das rein sinnliche Gebiet auch nur zu streifen. Wie er die sinnliche Glut

in ihrem wildesten Rasen darzustellen verstand — zum Schrecken aller Heuchler — wissen wir aus dem dritten Akt des *Siegfried;* in den verschiedensten Abstufungen finden wir diese Gefühle in seinen Werken geschildert, von der keuschen, zarten Flamme in der Brautgemachsszene in *Lohengrin* bis zu der leidenschaftlichen Umarmung Siegmund's und Sieglindens. Hier aber, in *Tristan,* erleben wir gleichsam die Verklärung der Liebe durch den Tod. Ich sagte, der Todestrank sei Wagner's poetische Erfindung; aber auch der Liebestod (im wahren Sinne dieses Wortes) kommt nur bei ihm vor und konnte nur bei ihm vorkommen. In den anderen Gedichten haben die Liebenden jahrelang ihren lasterhaften Genüssen gefrönt; dann tritt der verbannte *Tristan* in den Dienst eines fremden Königs und erhält im Kampfe gegen dessen Feinde die tödliche Wunde; zu rühmen ist an ihm einzig die Treue gegen seine Geliebte. Dagegen kann bei Wagner's Helden, wie wir gesehen haben, die Liebe keine andere Gestalt annehmen als die der Sehnsucht nach dem Tode. Wären sie ehrlos oder könnten sie, wie Shakespeare's Romeo und Julie (wo der Tod einfach aus Missverständnis erfolgt!), durch eine heimliche Ehe ihr Gewissen beruhigen, so wäre der Tod für sie der Schrecken aller Schrecken, das Ende ihrer Liebe; dieser Isolde aber und diesem Tristan ist der Tod das einzige, was die Welt der Sinne ihnen geben kann. In offener Empörung gegen das Gesetz der Sinnlichkeit, das uns alle bändigt, können auch Helden nicht leben; noch weniger aber können sie gegen das innere Gesetz sündigen: Isolde kann sich nicht einem fremden, ungeliebten Manne hingeben, „Tristan der Held" kann dem Freunde die Treue nicht brechen; ihre Liebe ist anderer Art; darum müssen sie sterben. Den Liebestod können nur wahre Helden sterben.

Der „Gedanke" als künstlerischer Stoff

Hier nur ein Wort über die Schopenhauersche Philosophie, die Wagner (angeblich) — „allen Kunstgesetzen zuwider" — seinem Tristandrama einverleibt haben soll. Wagner erklärt zwar: „Der Gedanke ist die höchste Tätigkeit des künstlerischen Menschen"; alle seine Werke sind „gedankenvoll", und es wäre verlockend nachzuweisen — an der Hand dieser Dramen — dass gerade vermöge der Mitwirkung der Musik der Gedanke jetzt nicht mehr zum Denken allein redet, wie im Wortdrama, sondern gleichsam in die Sinnlichkeit tritt und nunmehr künstle-

rischer Stoff wird. Dieses Denken ist aber durchaus kein philosophisches; nie und nimmer darf es als ein solches gedeutet werden. Und man sehe sich doch *Tristan und Isolde* genauer an: sowohl die Liebessehnsucht als auch die Sehnsucht nach dem Tode sind Regungen, die der Ethik Schopenhauer's direkt widersprechen, da in beiden sich die Bejahung des Willens unzweideutig ausspricht. Jeder, der dem Drama verständnisvoll folgt, muss doch einsehen, er muss es im eigenen Herzen mitempfinden, dass diese beiden Helden nur die eine Sehnsucht erfüllen kann, die Sehnsucht nach dem Tode! Für sie sind Tod und Liebe ein Geschwisterpaar wie Siegmund und Sieglinde. Das ist keine Philosophie, das ist die tiefste, ergreifendste Dichtung, die niemals vom Verstande, sondern einzig vom Herzen begriffen werden kann. Und wenn es von Tristan heisst:

„In des Tages eitlem Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen,
das Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo ur-ewig,
einzig wahr
Liebes-Wonne ihm lacht!" —

wenn die beiden ihre Stimmen zu dem innig-ergreifenden, man darf wohl sagen „frommen" Gebet vereinigen:

„Nimm mich auf
in deinen Schoss,
löse von
der Welt mich los!"

so möchte man auf die Knie sinken und mitbeten! Hier spricht doch wahrhaftig weder Pessimismus noch Optimismus, sondern nur die Liebe, die so wenige von uns gekannt haben, und die Todessehnsucht, die so oft über unser aller Haupt als Engel der Erlösung ihre Flügel ausbreitet.

Wie tief aber auch der Irrtum derjenigen sein mag, die in *Tristan und Isolde* Philosophie oder auch nur den Einfluss von Philosophie wittern wollten, ihr Missgriff beruht doch auf einer ganz richtigen Wahrnehmung, die sogar zu einer sehr wichtigen Belehrung bezüglich des Wesens des neuen Dramas und einer

der möglichen Formen seiner Gestaltung führt. Dem Gedanken ist nämlich in *Tristan* durchaus kein höherer Platz eingeräumt als in allen übrigen Werken Wagner's; er tritt aber in einer scheinbar abstrakteren Gestalt auf: wenn wir nun, anstatt die Erklärung für diese Tatsache (die namentlich den Fachdramaturgen viel Kopfzerbrechen und Kopfschütteln verursacht hat) in philosophischen Tendenzen zu suchen, über den rein künstlerischen Grund, der diese Gestaltung bedang, nachdenken, so werden wir einen tiefen Blick in das Wesen des Wort-Tondramas werfen.

Die Musik muss Gestalt werden, sagte Schiller; nur im Drama kann die Musik Gestalt werden, erwiderte Wagner.[1]) Und um das selbe, ohne mich zu wiederholen, noch einmal recht eindringlich zu Gemüte zu führen, will ich aus Herder — der mir schon so oft bei der Beleuchtung des Wagnerschen Kunstwerkes grosse Dienste geleistet hat — eine Stelle von grundlegender Wichtigkeit zitieren: „Sie melden uns, dass sich fortan die Musik von der Poesie scheiden und in eigenen Regionen ihr Kunstwerk treiben werde? Fürs unbewehrte menschliche Geschlecht eine gefährliche Scheidung! Musik ohne Worte setzt uns in ein Reich dunkler Ideen; sie weckt Gefühle auf, jedem nach seiner Weise; Gefühle wie sie im Herzen schlummern, die im Strom oder in der Flut künstlicher Töne ohne Worte keinen Wegweiser und Leiter finden . . . . . Unsere zarte, fühlbare und fein empfängliche Natur hat aller Sinne nötig, die ihr Gott gegeben; sie kann keinen seines Dienstes entlassen, um sich einem andern allein anzuvertrauen; denn eben im Gesamtgebrauch aller Sinne und Organe zündet und leuchtet allein die Fackel des Lebens. Das Auge ist, wenn man will, der kälteste, der äusserlichste und oberflächlichste Sinn unter allen; er ist aber auch der schnellste, der umfassendste, der helleste Sinn . . . . . Das Ohr dagegen ist ein zwar tiefeindringender, mächtigerschütternder, aber auch ein sehr abergläubiger Sinn. In seinen Schwingungen ist etwas Unzählbares, Unermessliches, das die Seele in eine süsse Verrückung setzt, in welcher sie kein Ende findet. Behüte uns also die Muse vor einer blossen Poesie des Ohrs ohne Berichtigung der Gestalten und ihres Masses durchs

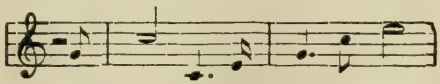
[1]) Vgl. den Abschnitt Kunstlehre, S. 277 ff.

Auge.“[1]) Man sieht, wie eng sich diese Ausführung an Wagner's Auffassung anschliesst und mit der Definition seiner Dramen als „ersichtlich gewordener Taten der Musik“ berührt (IX, 364). Schon öfters — namentlich bei der Besprechung des Lohengrin (S. 356 ff.) — habe ich auf dieses Element der Sichtbarkeit, der Augenfälligkeit in des Meisters Werken hingewiesen. Dadurch nämlich, dass in ihnen das Wort als solches, als einziges Medium zur Verständigung an Bedeutung verliert, dadurch, dass hier Intrige und Gegenintrige, Spiel und Gegenspiel auf ein Minimum zurückgeführt werden, um eine einzige, einfache, einheitliche Handlung sich zur umfassendsten Fülle ausdehnen zu lassen — dadurch gewinnt das Auge bei Wagner gewaltig an Bedeutung. Im Wortdrama war das Auge mehr und mehr zu einer Dienerin der Vernunft geworden: es hing an den Lippen des Sprechenden, es spähte in seinen Mienen; im Tondrama dagegen wird es wieder zu einem künstlerischen Organ und erhält infolge der wichtigen Rolle der stummen Gebärde in diesen Werken eine aktive dramatische Bedeutung. Im gesprochenen Drama war das Auge gewissermassen depotenziert; hier wird es in seine Rechte wieder eingesetzt. Darum ist auch die Bezeichnung „Wort-Tondrama“ eine durchaus ungenügende; denn sie verschweigt die ungewöhnlich hervorragende Bedeutung des Gesichtssinnes. Diese Betätigung des Auges an dem Kunstwerke ist aber natürlich in den verschiedenen Dramen sehr verschieden. Ein Werk wie der *Nibelungenring* z. B. verdient in hohem Masse die Bezeichnung eines Schauspieles; wie verwickelt auch die Handlung sein mag, sie spielt sich doch in allen Teilen vor unseren Augen ab, und dort, wo der Held, Wotan, die Bühne nicht mehr betritt, bildet gerade das Auge das Verbindungsglied zwischen uns und ihm; denn wir sehen, was er erschaut. In *Tristan und Isolde* dagegen, wo immer einer der beiden Helden oder beide vor uns stehen, wo die innere Handlung sich nur in den allgemeinsten Umrissen als äussere Begebenheit projiziert und wo es infolgedessen wenig zu „erschauen“ gibt, da fällt dem Bilde eine wesentlich andere Rolle zu. Die Gegenüberstellung jener beiden Werke, des *Ringes* und des *Tristan,* wird

[1]) *Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste.* Abt. 33.

geeignet sein, uns über diesen wichtigen Punkt volle Aufklärung zu geben und uns zu zeigen, in wie verschiedener Weise der Gedanke als künstlerischer Stoff zur Verwendung kommen kann.

Was der Zuschauer im *Ring* zu sehen bekommt, ist gewiss ebenso grossartig, ebenso unvergesslich eindrucksvoll, ja, ich möchte fast sagen in einem gewissen Sinn ebenso bedeutend wie das, was er hört: der Raub des Rheingoldes, die Entwendung des Ringes, der Kampf der Riesen um den Ring, der Einzug der Götter in Walhall, die Umarmung Siegmund's und Sieglindens, der Zweikampf auf dem Bergjoch, der Walkürenfels und der Feuerzauber ..... wahrlich, das ist nicht jene „blosse Poesie des Ohrs", vor der uns Herder warnt; es ist zugleich eine „Poesie des Auges". Hiermit ist aber die gestaltende Rolle des Auges in diesem Werke noch lange nicht erschöpft. Nicht allein dem szenischen Bilde kommt eine hohe dramatische Bedeutung zu, sondern auch der Gebärde. Ein Beispiel: tief erschüttert steht Wotan, nachdem Alberich den furchtbaren Fluch gesprochen, Fafner seinen Bruder Fasolt um des Ringes willen ermordet und Erda den Gott vor dem „Ende" gewarnt hat; „Sorg und Fluch fesseln den Sinn" ihm; der schmeichelnden Fricka antwortet er nicht, sondern bleibt in sich versunken; auf einmal erglänzt die neuerbaute Götterburg, welche Gewitterwolken umhüllt gehalten hatten, in den Strahlen der Abendsonne; Wotan's Auge ruht auf ihr wie bezaubert von dem herrlichen Anblick — da plötzlich schmettert die helle Trompete



Wotan hat ein am Boden liegendes Schwert ergriffen und hält es stolz empor:

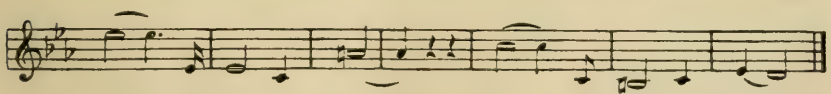
„So — grüss' ich die Burg,
sicher vor Bang und Grau'n!"

Dieses „*So*" ist ein Gedanke, der sich einstweilen nur in einer Gebärde äussert, nur in einer Gebärde sich äussern kann und der als Gebärde unendlich viel mehr bedeutet, als wenn Wotan — wie er es im gesprochenen Drama müsste — sich in einem

Monolog lang und breit über seinen Gedanken ausliesse, der doch eben erst in diesem Augenblick wie eine plötzliche Eingebung in seinem Geist aufgekeimt ist. Nicht einen Augenblick bleibt der Zuschauer in Zweifel über den Sinn dieses So! — die Gebärde hat ihm alles gesagt: Heldenmut gegen Goldesmacht! Die ausführliche Gestaltung des Gedankens konnte erst später erfolgen; in diesem ersten plötzlichen Entschluss lag aber das ewig Wahre, die Quelle alles dessen, was Wotan leisten konnte und musste; er ist es, der uns in jenem Vorspiel den letzten Charakterzug offenbart, welcher uns zur vollkommenen Kenntnis des Helden noch fehlte. Diese den Bewegungen der innersten Seele entsprungene Gebärde hat aber zugleich für das Ohr eine plastische Gestalt gewonnen; „im Gesamtgebrauch aller Sinne leuchtet allein die Fackel des Lebens", wie Herder sagt — und in der Tat, dieser einfache C-dur-Dreiklang (in der charakteristischen Farbe der Trompete) „leuchtet" jetzt, er ist untrennbar mit jener Gebärde verbunden, in welcher Wotan's Seele sich unserem Auge ebenso blossgelegt hat wie die Alberich's, als er gierig das Gold mit beiden Händen erfasste. Erblicken wir nun im weiteren Verfolge das Geschlecht der Helden, fleht Siegmund in höchster Not um ein Schwert, bekämpft Siegfried den Drachen — und schallen dann jene Töne an unser Ohr, so beschäftigt uns kein kombinierender Gedankenprozess; nicht einmal das Bild Wotan's wird immer vor unserem Auge aufsteigen; jene bestimmende Gebärde bestimmt aber unser eigenes Fühlen und verkettet das Fernliegende mit dem Gegenwärtigen zu einem einheitlichen Ganzen in einer Weise, wie das der blossen Musik nicht gelingen könnte, da ihre Einheit eine rein formelle ist, während hier das Auge „berichtigt" hat (wie Herder meinte) und der denkende Verstand als „höchste Tätigkeit des künstlerischen Menschen" der Entwickelung der ganzen Handlung gefolgt ist.[1]) Als endlich der Zug, der Siegfried's Leiche begleitet, in den vom Rheine aufsteigenden Nebeln verschwunden ist und jenes Thema, mächtig erweitert und umwoben von gewaltigen Tönen, noch einmal an unser Ohr dringt, da empfinden wir deutlich, dass hier Wotan's grosser Gedanke, sein stolzes „So grüss' ich die

[1]) „Der Sitz der eigentlichen Kunst ist im Verstande" (Novalis).

Burg!" zu Grabe getragen wird. Dieses eine Beispiel möge statt vieler gelten. — *Tristan und Isolde* ist nun seiner ganzen Anlage nach kein solches Schauspiel wie der *Ring des Nibelungen* oder *Parsifal.* Dem Schauplatz, dem szenischen Vorgang kommt hier fast keinerlei Bedeutung zu: in einem „zeltartigen Gemach" reicht Isolde ihrem Erkorenen den Giftbecher; der zweite Akt spielt im Finsteren, der dritte in einem verlassenen Burghof: das Drama ist hier so ganz und gar ein inneres, für Tristan und für Isolde hat die „Welt" so vollkommen aufgehört, irgend etwas zu bedeuten, dass es gleichgültig wird, in welche Umgebung man sie versetzt denkt.[1]) Der Gebärde fällt trotzdem auch hier eine gestaltende Rolle von unvergleichlicher Bedeutung zu, jedoch nur an zwei Stellen; diese zwei Gebärden sind: im ersten Akt die Darreichung und Empfangnahme des Giftbechers, im zweiten Akt das Löschen der Fackel. Frappantere symbolisch-mimische Gebärden jener Liebessehnsucht in der Gestalt der „Sehnsucht nach dem Tode", welche die Handlung in diesem Drama ausmacht, liessen sich wohl kaum ersinnen. Aber auch hier wirkt das Auge nicht als vereinzeltes künstlerisches Organ: Verstand und Gehör sind ebenfalls herbeigezogen. Früher nämlich, vor der Darreichung des Trankes, als zu Beginn des ersten Aufzugs Isolde Tristan in der Ferne erblickte, hatte sie (zu Pianissimo-Akkorden der Bläser, die kein Wort verlieren lassen) ausgerufen:



Im Gegensatz zu dem „So — grüss' ich die Burg!", wo der Gedanke noch unausgedacht war und die Gebärde alles sagte, bezeichnet diese Stelle in *Tristan* den Augenblick, in welchem der schon lange keimende Gedanke zu Ende gedacht wird; keinerlei Gebärde begleitet diese Worte, im Gegenteil, Isolde blickt wie erstarrt auf Tristan hin; kaum deutet sie bei dem Worte „Haupt" auf ihn, bei dem Worte „Herz" auf sich. Hier

[1]) Sehr richtig ist in dieser Beziehung Appia's Bemerkung: „Dans Tristan la mise en scène doit se réduire à un minimum tel qu'il ne saurait être question d'illusion" (*La mise en scène du drame Wagnérien, p. 24).*

tritt also der Verstand an die Stelle des Auges, der Gedanke an die Stelle der Gebärde.[1]) Die Musik aber hat diesen Augenblick, wo die volle Erkenntnis eintritt und die eigentliche Handlung beginnt, in obigem ausdrucksvollen Thema festgehalten, und als später jene bestimmenden Gebärden erfolgen — die Darreichung des Giftbechers und das Löschen der Fackel — da schallt dieses eindringende Thema unverändert an unser Ohr, sowohl als Tristan mit der Kraft des endgültigen Entschlusses den Becher an die Lippen setzt:

„Vergessens güt'ger Trank,
dich trink' ich sonder Wank!"

als auch in dem Augenblicke, wo Isolde die Fackel zu Boden wirft. Der Gifttrank und das Löschen der Fackel, beides bedeutet das selbe: die Liebessehnsucht und die Todessehnsucht, zu einem einzigen allumfassenden Verlangen angeschwollen und verschmolzen: „Tod geweihtes Haupt! Tod geweihtes Herz!"

Jetzt können wir das Eigentümliche an dem Tristandrama und den Grund, weswegen der Gedanke — und gerade in dieser besonderen Gestalt — hier vorherrscht, klar erkennen.

Der Gifttrank brachte das Geständnis der Liebe, das Löschen der Fackel vereinte die Liebenden in dem heissen Gebet: „Löse von der Welt uns los! banne das Bangen, holder Tod!" Der Tod hatte ihnen also das gegenseitige Geständnis der Liebe geschenkt, die Morgengabe der Liebe war der Tod. Nunmehr ist „ihr Blick gebrochen, erblindet", nunmehr

„erbleicht die Welt mit ihrem Blenden";

das Auge kann unmöglich für ihr Leben weiter von Bedeutung sein; sie sagten wahr, als sie sangen: „So starben wir"; unserer Sinnenwelt sind sie gestorben. Zu schauen konnte uns der Dichter nichts mehr geben. Darum musste auch Wagner selber sagen, im *Tristan* „ginge fast gar nichts wie Musik vor" (IX, 365). Gewiss wäre aber nichts unwahrer, künstlerisch ungerechtfertigter, als gerade diesen Menschen philosophische

[1]) Man muss sich vor Formeln hüten; im ganzen glaube ich aber doch, dass die folgende, die ich mir einmal aufschrieb, viel Wahres sagt:
Nibelungenring: Sichtbarkeit — Gebärde.
Tristan: Verständlichkeit — Gedanke.

Anwandlungen zuzutrauen. Wotan, ja! das war ein Denker; Isolde könnte man eher als einen weiblichen Siegfried bezeichnen. Aber die Musik darf nicht auf ihre vereinzelten Kräfte angewiesen bleiben; um Kunst zu sein, muss sie Gestalt werden, und das kann sie ohne Berichtigung der Gestalten durchs Auge nicht. Und darum tritt nunmehr hier jene vermittelte Sinnlichkeit, der Gedanke, in einer Weise in den Vordergrund, wie das sonst in keinem Bühnenwerke Wagner's geschieht. Man bemerke aber, wie immer und immer wieder im Verlaufe des ganzen zweiten und dritten Aktes der Gedanke auf jene Bilder zurückgeführt wird, die uns durch alle Mittel der Kunst tief und unvergesslich eingeprägt wurden: auf den Todestrank und auf das Löschen der Fackel, also auf das sinnlich Vorstellbare und tatsächlich Erlebte. Diesen Bildern werden auch ihre von selbst sich ergebenden Antithesen entgegengestellt, aber ebenfalls als sichtbare Bilder, nicht als Begriffe: der Todesnacht — der Tag, der erloschenen Fackel — das Licht, die Sonne „mit ihren Strahlen eitler Wonne". Nicht selten schweift allerdings der Gedanke ab: fortgerissen von den Wellen der Empfindung (welche in der ungehindert dahinströmenden Tonsprache jeden Augenblick ihren bestimmten Ausdruck erhält), verliert sich die Wortsprache bis an jene äusserste Grenze, wo das Wort fast aufhört, einen Sinn zu haben, weil es dem Gebiete des Unaussprechbaren, des „Undenkbaren" sich nähert und weil diese tiefsten Gedanken, wie Wagner so treffend gesagt hat, nur „gestammelt" werden können, da sie „sprachunfähig" sind (III, 127). Immer wieder kommt aber „die Berichtigung durchs Auge", das Zurückführen auf die bestimmten Bilder, auf die sichtbare Handlung, welche der jetzt sich abspielenden unsichtbaren vorangegangen ist. Nicht eine philosophische Tendenz haben wir also diesen Gesprächen über Tod und Tag, Nacht und Sonne zu entnehmen, sondern wir erfahren vielmehr daraus, wie ein solcher Stoff dramatisch zu gestalten war, wie der Musik ihre vorwiegende Rolle als mächtigstes Ausdrucksorgan bewahrt bleiben konnte, ohne dass das Kunstwerk ein Opfer geworden wäre jener „gefährlichen Scheidung" zwischen Musik und Poesie, zwischen der Poesie des Ohrs und der Gestaltung durch das Auge, vor der uns Herder so eindringlich warnt.

Wort und Ton

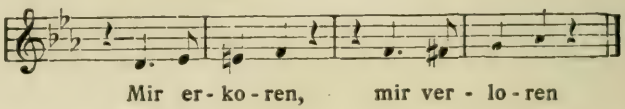
Gerade in Anknüpfung an das soeben Ausgeführte wäre eine Besprechung der höchst wichtigen Frage bezüglich des Verhältnisses zwischen Sprache und Musik am Platze. In dem Abschnitt über Wagner's Kunstlehre habe ich diesen Gegenstand bereits vom allgemeinsten Gesichtspunkt aus besprochen; man dringt aber viel tiefer in das Verständnis einer solchen Frage ein durch das genaue Studium eines konkreten Beispiels, und ich wüsste gar nichts, was an Wagner's Werken von hinreissenderem Interesse wäre als eine Betrachtung seiner Sprache: diese ist aber weder seine Wortsprache für sich allein noch seine Tonsprache für sich allein, sondern — wie der Meister sich ausdrückt — „der schöpferische Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache" (IV, 120), wobei namentlich der schöpferische Bund zwischen der Wortsprache und der Tonsprache sich als ein unerschöpfliches Feld für die künstlerische Erfindung erweist. In den Dramen Wagner's wechselt nämlich jeden Augenblick das Verhältnis, in welchem Wort und Ton zu dem Gesamt-Ausdruck beitragen. Der Meister hat die Methode, zu welcher künstlerische Intuition ihn geführt hatte, in wenigen Worten klar dargelegt: „Nur da, wo die Musik das vermögendste Ausdrucksmittel ist, hat sie sich in voller Breite zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatische Sprache das Notwendigste ist, sich dieser vollkommen unterzuordnen. Gerade die Musik besitzt aber die Fähigkeit, ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, dass sie diese fast allein gewähren lässt, während sie dennoch sie unterstützt" *(Das Kunstwerk der Zukunft* III, 189). Und in keinem Werke findet man vielleicht eine so reiche Skala der verschiedenartig angewendeten Wort-Tonsprache wie gerade in *Tristan und Isolde:* es gibt hier Augenblicke, wo die Wortsprache für die dramatische Gestaltung unbedingt das Notwendigste ist; es gibt viele Momente, wo das mehr gedankenvolle Element der Sprache vorwiegt, und es gibt noch mehr Momente, wo die Musik so sehr das vermögendste Ausdrucksmittel ist, dass sie den Wert des Gesprochenen immer mehr zurückdrängt, bis sie ganz allein herrscht und alles sagt, „was das Wort verschweigt, weil nur der Ton es sagen kann". Hiermit ist die Sache aber noch lange nicht erschöpft. Die Wortsprache, für sich allein betrachtet,

besitzt in den Werken aus Wagner's zweiter Lebenshälfte unendliche Feinheiten, die der flüchtig Durchlesende gar nicht ahnt und die dem einseitigen „Literaten" ganz unbegreiflich bleiben müssen, da er nicht ermessen kann, wie organisch diese Fluktuationen in der Sprache mit der wechselnden Intensität des musikalischen Ausdruckes verwachsen sind, das Ganze aber durch das dramatische Erfordernis des Augenblicks bedingt wird. In *Tristan* z. B. findet man ganze Stellen, in denen selbst der ohne Absicht sich einstellende Stabreim sorgsam umgangen wird, um nur jegliche Härte in der Sprache zu vermeiden; dazu treten dann häufige Reime, oder es werden alle Verse gereimt oder sogar alle mit weiblichen Reimen versehen, wodurch die Sprache selbst immer mehr zu Musik wird. An anderen Stellen dagegen verschwindet der Endreim, und es treten dafür Assonanz und Stabreim ein, aber in dem verschiedensten Mass, von der diskreten, kaum bemerkbaren Anwendung der Alliteration (z. B. in Marke's Reden) bis zu solchen dramatischen Höhepunkten wie Tristan's „Sühneeid" (der Augenblick, in dem er im Begriff steht, den Todestrank zu trinken), wo „die allverbindende Wundermacht des Stabreimes" despotisch herrscht. Bisweilen finden wir auch Assonanz allein, ohne Endreim oder Stabreim.

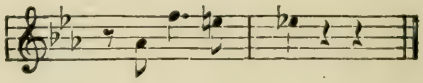
Es ist aber klar, dass eine derartige Betrachtung nur dann fruchtbringend sein kann, wenn sie eingehend ist, wenn sie sich auf zahlreiche, sorgfältig ausgewählte Beispiele stützt; dazu mangelt mir hier der Raum. Anregungen — aber mehr nicht — zu einem solchen eingehenden Studium habe ich mit besonderer Berücksichtigung von *Tristan und Isolde* in meinem *„Drama Richard Wagner's"* gegeben.[1]) Einige gute Bemerkungen über die Sprache in *Tristan* findet man allerdings in Franz Müller's Tristanbuch (1865, S. 177ff.); aber leider wird hier die Wortsprache getrennt von der Tonsprache betrachtet, was zu keinem besonderen Erfolg führen kann. Hier will ich mich damit begnügen, zwei Beispiele des allereinfachsten Verhältnisses zwischen Wort und Ton dem Leser vor Augen zu führen.

[1]) Noch ausführlicher in Lessmann's Allgemeiner Musik-Zeitung 1888, S. 283ff. Ich bedauere auf meine eigenen Arbeiten immer wieder hinweisen zu müssen; es ist mir aber nicht bekannt, dass gerade diese Fragen sonst irgendwo behandelt worden wären.

Ich habe oben darauf hingewiesen, wie das Tristan-Drama in den Worten „Mir erkoren, mir verloren!“ enthalten ist; an dieser Stelle spiegelt sich die ganze Tragödie im Gedanken wider; der leidende Mensch ermisst zum ersten Male mit der Unerbittlichkeit der Logik die Tiefe und Unabwendbarkeit seines Elends: hier muss also das Wort unbedingt vorherrschen; es ist „das Notwendigste“. Und in der Tat, fast das ganze Orchester schweigt: einzig die Bratschen und ein Teil der Violinen begleiten Pianissimo (und mit aufgesetzten Dämpfern) die Stimme — oder vielmehr, sie folgen ihr — und gewinnen auf diese Art aus den fast nur gesprochenen Worten



das wichtigste musikalische Thema des ganzen Werkes. Und als Isolde seufzend innehält, ehe sie fortfährt „hehr und hell“, und dann noch einmal vor „kühn und feig“, da klagt — ebenfalls Pianissimo — ein einzelnes Blasinstrument (das englische Horn):



so dass auch die schmerzbeklommenen Pausen in der Rede „zu Worte kommen“ und zu einem Hauptbestandteil des symphonischen Aufbaues werden! Hier sieht man, wie das Wort im Wagnerschen Drama vorherrschen kann, wenn es not tut; zugleich merkt man, welche Bewandtnis es mit jener „Unterordnung der Musik“ hat, von der Wagner sprach.

Nun betrachte man aber ein Beispiel des möglichst genau entgegengesetzten Falles. Nachdem die Liebenden im zweiten Akte jenes innige Gebet „Löse von der Welt uns los“ zum Himmel emporgesandt haben, lehnen sie die Häupter zurück und verharren schweigend und unbeweglich; der Zuschauer glaubt schon, ihre Bitte sei erhört worden, der „sehnend verlangte Liebestod“ habe sie erlöst; aber nein — sie leben noch, „Erdenluft müssen sie noch atmen“, an ihr Ohr dringt die Stimme der in der Ferne treu wachenden Brangäne:

„die den Schläfern
Schlimmes ahnt,
bange zum
Erwachen mahnt!"

Dieser Ruf, der gewissermassen einzig daran gemahnt, dass die Helden nicht tot sind, ist nur eine Stimme, nicht ein artikulierter Gedanke; die Worte vernehmen Tristan und Isolde kaum, denn ihr Blick ist gebrochen und ihre Sinne fast ganz von der Welt losgelöst. Diese Stimme ist weiter nichts als eine bange Mahnung, die durch die Liebesnacht des Todes, in welche die Liebenden schon versunken waren, hindurchdringt — sie ist die Mahnung des noch wachenden Bewusstseins, die Mahnung des noch sorgenden Gedankens. Der Wortlaut dieses Weckrufes ist also ganz nebensächlich, und in der Tat, nur von sehr weitem dringt er zu uns her; das einzelne Wort vernehmen wir — ebenso wie Isolde und Tristan — kaum; es ist ein sanfter, wehklagender Laut, umrauscht und umwoben von den tausend Stimmen des Wunderreiches der Nacht: „fern der Sonne, fern der Tage Trennungsklage". — Eine einzige Seite der Orchesterpartitur (S. 239 der grossen Originalausgabe, abgedruckt auf S. 295 der illustrierten Ausgabe dieses Buches) wird genügen, dem Leser einen Einblick zu verschaffen in das „Wunderreich" des poetischen Ausdrucksvermögens, über das ein Richard Wagner gebot dort, „wo die Musik die vermögendste Sprache war".

PARSIFAL

In einem vom Greis nicht mehr entfernten
Lebensalter richte ich meinen Sinn auf erhabene,
ernste und eines Christenmenschen würdige Dinge.
Giovanni Pierluigi da Palestrina

Die Erregung des Mitleids

Lesen wir bei Lessing: „Mitleiden zu erregen ist die einzige Absicht der tragischen Bühne", so könnten wir wohl versucht sein, *Parsifal* als das Drama der Dramen zu bezeichnen. Die schmerzlichsten Leiden werden uns im

Verlaufe des ganzen Werkes vorgeführt. Zu allererst erfahren wir von dem siechen König Amfortas, der, „schlaflos von starkem Bresten", nach dem lindernden Bade verlangt; dann wird er auf einer Bahre hereingetragen, ein rührendes Bild der Erschöpfung „nach wilder Schmerzensnacht". In der zweiten Szene lernen wir aber aus seinem Munde, dass „die Wunde, ihrer Schmerzen Wut" etwas Geringes ist „gegen die Not, die Höllenpein" seiner Seelenschmerzen, und in den ergreifendsten Tönen ruft er zu Gott:

„Erbarmen! Erbarmen!
Allerbarmer, ach! Erbarmen!"

Aber nicht allein der „sündige Hüter des Grals" leidet, sondern alle mit ihm, die Guten und die Bösen, die Schuldbeladenen und die Unschuldsvollen: wehklagend erhebt sich die Stimme des Titurel aus dem Grabe, wehklagend fleht Kundry um „Mitleid! Mitleid mit mir!", wehklagend wütet Klingsor über seine „Furchtbare Not!" In der Person des Gurnemanz sowie durch seine Schilderung sehen wir die ganze „macht- und führerlose Ritterschaft" versiechen, und wir hören ihre bittere Klage: „Wehe, wehe! Du Hüter des Grals!" Hierdurch breitet sich aber das Bild des Leidens über die ganze Welt aus; denn „wann's in Gefahr der Hilfe gilt", können die Templeisen nicht mehr den Gläubigen, den Bedrängten, den Guten mit ihrem starken Arm beistehen, da „bleich und elend die Ritter umherwanken" ..... Und so erfüllt Klage die gesamte Natur; selbst die holden, unbewusst unschuldigen Blumenmädchen treten mit dem Rufe „Wehe, wehe!" auf und scheiden mit den Worten „O weh, der Pein!" Und der treue Schwan, der „sein Weibchen zu suchen aufflog, mit ihm zu kreisen über dem See", sinkt zu Boden, von dem tödlichen Pfeil getroffen. Sicherlich, wenn Mitleiden zu erregen die Absicht der tragischen Bühne ist, so wird diese Absicht durch das, was in *Parsifal* zur Darstellung gebracht wird, also durch das „Schauspiel", in hervorragendem Masse erfüllt. Das alles ist aber hier nur der Rahmen zu der eigentlichen Handlung. Bereits in den *Meistersingern* und im *Ring des Nibelungen* haben wir die Illusion gehabt, als sei schon eine ganz fertige dramatische Handlung da, und dann erst wurde der wahre Held eingeführt, dass heisst, dann erst gelangten wir

zu der Erkenntnis dessen, was dem Tondichter als die eigentliche Handlung seines Dramas galt. In *Parsifal* ist nun dieses Verhältnis noch durchsichtiger; denn Parsifal, der Held, steht gewissermassen ausserhalb der Mitleid erregenden Begebenheiten, und nur ganz am Schlusse verschmilzt sein Lebensdrama mit dem der leidenden Ritterschaft. Die eigentliche, wahre Handlung ist nun die Erregung des Mitleides in Parsifal's Herzen und die Wirkung dieses Mitleids auf sein inneres Seelenleben. Darum darf *Parsifal* als das „Drama der Dramen" bezeichnet werden: die Mitleiden erregende Bühne stellt hier die ganze Welt dar, und in jedem Akt setzt immer wieder die wahre Handlung erst dann ein, wenn das Mitleiden im Herzen des Helden erregt worden ist.

Die „Allmacht des Willens"

Zu wahrhaft tragischer Grösse konnte diese Handlung — ebenso wie jede andere — nur durch die Seelengrösse des Helden erhoben werden. In einem Fragment aus der Parsifalzeit schreibt Wagner: „Auf die blosse Erhaltung des Schwachen durch den Starken kann es nicht ankommen", und er fügt hinzu, nicht der zu bemitleidende Schwache, sondern der bemitleidende Starke sei das Ziel (vgl. *Entwürfe* usw., S. 121). Und in der Tat, was Parsifal auszeichnet, was ihn uns mit Siegfried so nahe verwandt erkennen lässt, ist seine Kraft: wie Siegfried ist auch er ein Held der Tat. Früher hatte Wagner einen in mancher Beziehung ähnlichen Stoff ganz anders aufgefasst: es war im Jahre 1856, gerade zwischen dem ersten Entwurf zu *Tristan* (1854—55) und dem ersten Entwurf zu *Parsifal* (1857); in jenem Drama, *Die Sieger*, dessen Schauplatz das buddhistische Indien war, bewährte sich die Kraft der Helden Ananda und Prakriti in streng indisch-pessimistischer Weise durch die Entsagung allein, durch das Gelübde der Keuschheit; auch eine frühere Parsifalskizze soll mit den Worten geschlossen haben:

„Gross ist der Zauber des Begehrens,
Grösser ist die Kraft des Entsagens!"

In dem vollendeten *Parsifal* ist dagegen nirgends von Entsagung die Rede, sondern das Mitleid treibt hier zu Taten, und durch die Taten wird erst der Sieg errungen. In Wagner's sämtlichen Dramen gibt es keinen zweiten so wortkargen

Helden: im ersten Akt spricht Parsifal fast gar nicht, im dritten wenig, und im zweiten (wo seine angebliche Redseligkeit immer wieder den Kritikern Schmerz verursacht) besteht seine Rolle aus knapp einhundert Versen, von denen sehr viele ein einziges Wort oder zwei bis vier Worte im ganzen zählen; für Parsifal ist Leben Handeln. Wie sehr der Wille, d. h. der Drang zur Tat, ihn beherrscht, das sehen wir gleich zu Beginn des Dramas: seinen Bogen hat er „sich selbst geschaffen“ (wie Siegfried sein Schwert); ausgezogen ist er aus der „seligen Öde“, wo er mit seiner Mutter lebte, um sich in der Welt herumzuschlagen; seine Freude ist, „gegen Wild und grosse Männer“ zu kämpfen; die „rauhen Adler“ trifft er im Fluge, und von Kundry erfahren wir, dass „die Schächer und Riesen alle seine Kraft fürchten“; seine Mutter hat er vor lauter Lust am Dasein vergessen; den Boten, der ihren Tod meldet, will er erwürgen; die Ritter aus Klingsor's Zauberschloss treibt der Waffenlose zu Kreuze. So ist der Held in Wagner's letztem Drama beschaffen: ein äusserlich rauher (aber natürlich nicht „roher“, denn diese Eigenschaft ist eine Errungenschaft der Zivilisation), ein kampflustiger, tatenfroher Held, bei dem ein unbändiger, stürmischer Wille zunächst der auffallendste Charakterzug ist.

Es ist sehr nötig, mit Nachdruck hierauf zu verweisen; denn trotz der durchsichtig klaren Exposition ist gerade *Parsifal's* Charakter häufig das Opfer der unglaublichsten Missverständnisse, zum Teil vielleicht, weil die äusseren Taten, die Kämpfe usw. dem Wesen des Wort-Tondramas entsprechend auch hier nicht zur Darstellung gelangt sind, sondern uns nur die Momente inneren Kampfes, nur die Höhepunkte des Seelenlebens vor Augen geführt werden, zum Teil vielleicht auch, weil es nach der naiven Auffassung zahlreicher Männer weniger Charakter beweist, aus den Armen der Sinnenlust zu fliehen und einer ganzen Menschheit zu Hilfe zu eilen als von beidem das Gegenteil zu tun: das eine nennen sie „willenlose Dumpfheit“ (sic!), das andere „ungestüme Energie“. Und doch hatten auch die früheren Dichter die Reinheit der sinnlichen Empfindungen als einen notwendigen Bestandteil dieses Parsifal-Charakters erkannt; man erinnere sich z. B., wie bezaubernd Wolfram von Eschenbach die mädchenhafte Keuschheit des vielerprobten, sieg-

gekrönten Helden malt (vgl. die Verse 6050 u. ff.). Bei Wagner hat aber dieser hervorstechende Charakterzug eine hohe dramatische Bedeutung erlangt. Wo man in diesem ganzen Werke eine Spur von monastischen Keuschheitsgelübden (ausser etwa bei Klingsor, „dem Bösen über den Bergen"), entdecken will, ist unerfindlich: Titurel, „der heil'ge Held", ist des Amfortas leiblicher Vater, Parsifal ist der Vater Lohengrin's.[1]) Dagegen hat das Volk von jeher gewusst, dass die Jungfräulichkeit nicht allein moralischen, sondern auch psychologischen und physiologischen Wert besitzt; es hat namentlich recht gut eingesehen, dass gerade an diesem bestimmten Punkte das Moralische vom Physischen gar nicht zu trennen ist. Dass nur ein jungfräulicher Held den Drachen erschlagen könne, ist ein alter Zug der Sage und kehrt selbst in den fernstliegenden Volkserzählungen wieder, wie in dem chinesischen Aladdin, wo nicht der Zauberer, sondern nur ein unschuldiger Jüngling den Schatz heben darf. Wagner's Siegfried hat noch niemals ein Weib auch nur gesehen, als er Fafner erschlägt. Ehe Siegfried aber in die Welt zieht, ist Brünnhilde sein Weib geworden. Den jungfräulichen Siegfried hatte selbst die schlauste List des weisen Mime nicht irreführen können, damals hatte er die warnende Stimme des Vögleins auf dem Zweige verstanden;[2]) der spätere Siegfried dagegen wird von sinnlichen Gelüsten irregeführt und trinkt ahnungslos den Vergessenheitstrank. Wie Siegfried dem Ungeheuer so tritt nun der jungfräuliche Parsifal der „Ur-Teufelin", der „Höllen-Rose", entgegen und besiegt sie. Dass einzig die durch keinen Sinnengenuss verletzte, noch jungfräulich ungebeugte Kraft hierzu ausreichen konnte, ist klar, namentlich aber im Hinblick auf den weiteren Zusammenhang des Dramas; denn der Schmerz, der tatsächliche, physische Schmerz, den Parsifal durch Kundry's Umarmung empfindet, ist es, der das Bild des leidenden Amfortas plötzlich vor seine Augen heraufbeschwört — und diesen Schmerz

---

[1]) Den Helden der prinzipiellen Keuschheit hatte Wagner in der buddhistischen Legende gefunden; er wandte sich aber sehr bald von ihm ab, wie wir sahen.

[2]) „Mich dünkt, meine Mutter singt zu mir!" hiess es in der ersten, 1853er Ausgabe des *Nibelungenringes,* S. 102.

konnte nur ein Unschuldiger, ein „reiner Tor“, nicht aber ein erfahrener Mann empfinden.[1])

Die Heftigkeit nun, mit der Parsifal den Schmerz empfindet, und die unbeugsame Energie, mit der er allen Verführungsversuchen zum Trotz aus dem Bannkreise „der bösen Lust“ flieht, ist uns — unter anderem — eine Bürgschaft nicht nur für seine Reinheit, sondern auch für seine grosse physische Kraft und für die ungebändigte Gewalt seines Willens. Wie bei allen Tatenhelden sind Parsifal's Entschlüsse immer plötzlich und werden bis in ihre äussersten Konsequenzen sofort erkannt und verfolgt; nicht schnell genug kann er das Ziel erreichen; kaum hat er im ersten Akt den Schwan erschossen und sich gebrüstet: „Im Fluge treff' ich was fliegt“, da zerbricht er schon seinen Bogen und schleudert seine Pfeile weit von sich; kaum hat er vertrauensvoll das schmerzgebeugte Haupt auf Kundry's Knie gelegt und den Kuss von ihren Lippen empfangen, da stösst er sie „heftig“ von sich und ruft mit höchster Kraft: „Verderberin! Weiche von mir!“ Will man also hier Buddhismus um jeden Preis entdecken, so kann das nur insofern gelten, als die vier ersten Regeln der „heiligen Wahrheit von dem Wege zur Aufhebung des Leidens“ nach Buddha lauten: „rechtes Glauben, rechtes Entschliessen, rechtes Wort und rechte Tat“.[2])

Die geniale Wirkungsart

Ist nun die ungestüme Macht des Willens dasjenige, was uns an Wagner's Parsifal zunächst auffällt, so wird hierdurch doch mehr nur das Äussere seiner Erscheinung erkannt: es ist gewissermassen das Rohmaterial, über das Parsifal verfügt, es ist die auch bei ihm gewöhnlich latent liegende Kraft, die uns aber im Drama an einer oder zwei Stellen vorgeführt wird, damit wir die Psychologie dieses heftigen und zugleich stämmigen Charakters vollkommen begreifen und somit die ungeheure Intensität der bestimmenden Eindrücke auf seine Seele verstehen

---

[1]) Bei dem Unverständnis, welchem dieser einfache Vorgang bei einem grossen Teil der Berichterstatter aller Nationen begegnet, wäre man versucht anzunehmen, dass wir heute moralisch noch tiefer als die Franzosen der Régence gesunken seien. Selbst der lascive Chevalier de Faublas berichtet von dem brennenden Schmerz, den er empfand, als die Marquise de B. zum ersten Male die Hände um seinen Hals wand, und er beschreibt seine verzweifelten Versuche, sich ihren Armen zu entwinden!

[2]) Vgl. Oldenberg, *Buddha*, 2. Aufl., S. 139.

und mitempfinden. Eine sehr tiefe Bemerkung Schopenhauer's wird uns dazu verhelfen, von dieser „Rinde" der Seele in ihr Mark einzudringen. Der Philosoph schreibt: „Der Wille ist objektiv betrachtet ein Tor, subjektiv ein Wahn".[1]) Auch Parsifal ist zunächst, objektiv betrachtet, ein Tor, als wäre er schlechthin der personifizierte „Wille"; subjektiv ist aber das Auffallendste an ihm die Macht, welche Wahnvorstellungen über sein Gemüt gewinnen. Psychologisch ist das jedenfalls vollkommen richtig. Ob wir uns solche Gestalten wie Napoleon und Alexander vor Augen rufen oder ihre Antipoden Buddha und Franziskus von Assisi, immer muss der abnorm entwickelte, Völker beherrschende oder Zeiten umgestaltende Wille mit einer ebenso abnorm entwickelten Gabe der Wahnvorstellungen — wie man sie recht wohl bezeichnen kann — verbunden sein, damit der Wille auch Grosses leiste. Der blosse Wille ist blind; er rennt sich den Kopf gegen die erste Wand ein; ein starker Wille ohne grosse Intelligenz und namentlich ohne entwickelte Anschauungskraft ist Eigensinn, weiter nichts, die „asinorum virtus". Nun kann aber diese Anschauungskraft nach sehr verschiedenen Richtungen entwickelt sein, wie die soeben genannten Beispiele zur Genüge dartun; bei Parsifal kann man sie wohl nicht anders und nicht besser bezeichnen als durch das Prädikat „genial". Goethe gibt irgendwo eine Tabelle der „neun möglichen Wirkungsarten": die unterste ist die zufällige, die oberste die geniale. Die Wirkung, die Parsifal um sich verbreitet, die Art, Werke zu wirken, die ihm von seiner Natur bestimmt ist, ist die geniale; sie bewährt sich als solche dadurch, dass er nicht allein Anschauungskraft besitzt, sondern dass die Intuition bei ihm die Reflexion stets überwiegt, und namentlich auch dadurch, dass er überall das gegebene Einzelne durchschaut und ein dahinter liegendes Ewiges erblickt. Der Wahnsinnige erblickt etwas anderes an Stelle des wirklich Vorhandenen — ein Grashalm dünkt ihn eine Rose, sein eigenes Gesicht im Spiegel der Mond — das Genie freilich lebt ebenfalls in einer anderen Welt, nicht aber dadurch, dass seine Vision verzerrt wäre, sondern dadurch, dass er mehr sieht als ein anderer und dass er infolge dieses schärferen Blickes

[1]) Schopenhauer, Sämtliche Werke, III, 407.

namentlich eines umfassenden Zusammenhanges zwischen den weitest abliegenden Phänomenen der Natur unmittelbar gewahr wird.[1]) Die „geniale Wirkung" erzeugt eben Einheit. Wie Leibniz sagt: „Je grösser eine Kraft, je mehr zeigt sich dabei: Viel aus einem und in einem". Diese Art der Anschauung aber ist im Gegensatz zur gedankenreichen, philosophischen die künstlerische, geniale. Und sagt Wagner von der edelsten Kunst, ihr Ziel sei, „an die Stelle des Ernstes des Lebens tretend, dem Menschen die Wirklichkeit wohltätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, die ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint" (*Über Staat und Religion,* VIII, 37) — so sind diese Worte eine genaue Beschreibung der intellektuellen Beschaffenheit Parsifal's. Er ist nicht der „Kunst schaffende", wohl aber der „Kunst lebende" Mensch, ein Zustand, nach dem der Meister nicht selten in seinen früheren Briefen voll Sehnsucht wie nach der Verheissung einer schöneren Zukunft ausschaute (vgl. z. B. U. 147). Oft pflegt man Wagner mit seinen verschiedenen Helden zu vergleichen, als hätte er sich in ihnen verkörpert (zumeist mit Tannhäuser, einige besonders phantasievolle Kommentatoren sogar mit Walter von Stolzing!); darauf muss jedoch entgegnet werden, dass Rienzi vom Genie doch mehr nur den Adel, Tannhäuser das Temperament, Lohengrin das Gemüt, Tristan die verzehrende Leidenschaftlichkeit, Wotan das unergründlich tiefe Denken, Hans Sachs das unermesslich weite Herz besitzt. Parsifal dagegen ist ein Genie! Er ist es durch die unbeugsame Kraft seines Willens, verbunden mit seiner besonderen Gabe, die Wirklichkeit als ein „Weltenwahnsumnachten" zu erkennen, dies zu durchschauen und nun in einem eigenen Wahngebilde die tieferliegende Wahrheit zu erfassen, so dass er, von ihrem Lichte geführt, Taten siegreich vollbringt, deren Ausführbarkeit sonst jeden unmöglich dünken müsste. Insofern birgt ein Vergleich zwischen Wagner und

[1]) Was sich das Publikum heutzutage von einer Afterwissenschaft bieten lässt, ist unglaublich. Weil einige geniale Männer an Krämpfen gelitten haben, lehrt Professor Lombroso, das Genie sei eine Art Nebenerscheinung der Epilepsie! Und in ähnlicher Art bringt er Genie und Wahnsinn unter einen Hut, wobei er die eine Kleinigkeit übersieht, dass, was das Genie von allen anderen Menschen und in allererster Reihe vom Wahnsinnigen spezifisch unterscheidet, seine abnorm entwickelte Besonnenheit ist!

Parsifal mehr Wahrheit als jeder andere, wenngleich solchen Betrachtungen gewiss kein allzugrosser Wert beizumessen ist.

Der Held als Sieger

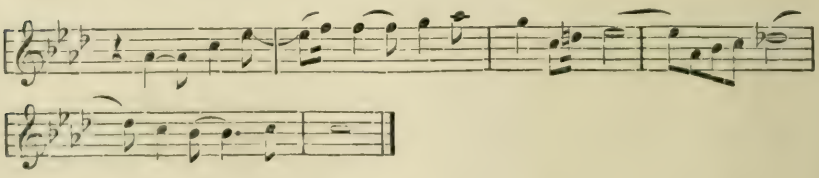
Wer sich gern an der Hand eines Führers über die höchst bemerkenswerte und in der Geschichte des Dramas ganz neue Art, in welcher in *Parsifal* die Handlung durchgeführt wird, orientieren will, den verweise ich auf mein *Drama Richard Wagner's,* wo ich diesen Gegenstand so eingehend behandelt habe, dass ich nur wenig Neues hinzufügen und folglich mich nur selber wiederholen könnte. Hier wie bei den früheren Dramen aus der zweiten Lebenshälfte besteht das Wesentliche darin, dass die Handlung eine ganz innere ist. Der unentbehrliche, fest-bestimmte Mittelpunkt ist der Gral: er ist ja das sichtbare Symbol, welches die Vorgänge in Parsifal's Herzen und die Vorgänge in der Umgebung miteinander verknüpft. Indem der Held als stummer Zuschauer der Szene im Gralstempel beiwohnt; indem er die Klagen des Amfortas und die Gesänge vernimmt, die von Glaube, Liebe und Hoffnung sagen; indem er des Segens teilhaftig wird, das göttliche Gefäss enthüllt erschauen zu dürfen und die gottgestärkten Ritter den Bruderkuss austauschen zu sehen: empfängt er die für sein ferneres Leben bestimmenden Eindrücke; zugleich ist hierdurch auch die Einheit der Musik gegeben und die Möglichkeit, die Töne, die zunächst das Bild gleichsam nur umranken (die Klagelaute des Amfortas, die Gesänge im Gralstempel usw.), zu der Sprache zu gestalten, welche uns die Vorgänge in Parsifal's innerstem Herzen offenbart. Das eigentliche, wahre Drama sind nun diese Vorgänge — oder vielmehr ist dieser eine Vorgang: die allmähliche Entwickelung des Toren, der blindlings seinem ungestümen Willen folgte, zu dem vollbewussten Manne, der sich zur Erfüllung einer höchsten Aufgabe bestimmt erkennt, der seinen Willen in den Dienst dieses Höchsten bändigt und der mit Hilfe dieser geläuterten Willenskraft zahllose Nöte überwindet, „Kämpfe und Streite" besteht, bis er zuletzt als der stärkste aller Helden gekrönt wird. Von der Impotenz willensschwacher Keuschlinge ist wahrlich hier nichts zu spüren! In *Parsifal,* dem Werk seiner letzten dreissig Lebensjahre, hat der Meister das vollbracht, was dem Wortdrama ewig versagt bleiben musste: er hat einen tragischen Helden geschaffen, der als Sieger aus dem Lebenskampf hervorgeht.

Wolfram's Parsifal

Einen Vergleich mit dem gereimten Roman Wolfram's von Eschenbach (häufig, aber allzu euphemistisch „Epos“ genannt) werde ich nicht anstellen. Das bei Gelegenheit des *Tristan* Ausgeführte gilt auch hier. In seiner allerersten Schaffenszeit hat Wagner Romane (Gozzi, Bulwer, Shakespeare's dramatisierten Roman „Mass für Mass“) als Unterlage für seine dramatischen Gestaltungen benutzt; später nicht; warum nicht, hat er im zweiten Teil von *Oper und Drama* ausführlich dargelegt. Viele wollen Wolfram's Gestaltung dieser aus Frankreich und aus dem Orient stammenden Sage schöner als die Wagner's finden; es dürften aber verhältnismässig wenige die fünfundzwanzigtausend Verse Wolfram's überhaupt durchgelesen haben; man begreift auch gar nicht, wie Leute das fertig bringen sollten, denen die fünfunddreissig Minuten währende Szene zwischen Parsifal und Kundry schon zu lang vorkommt. Und wer in allem Ernste Wolfram's Beschreibung der Speisung durch den Gral

„Wonach einer bot die Hand,
Da er alles stehen fand:
Speise warm, Speise kalt,
Speise neu und wieder alt,
Fisch und Fleisch, Wild und Zahm . . . . .“

schöner findet als Wagner's



mit dem lässt sich nicht rechten.

Religiöse Deutungen

Noch weniger Veranlassung finde ich, auf das Ethische und Religiöse, das man als die Tendenz des *Parsifal* hinzustellen bestrebt ist, mich näher einzulassen. In seinem Aufsatze *Über das Wiener Hof-Operntheater* (VII, 376) erwähnt Wagner die bekannten Worte Kaiser Joseph's II.: „Das Theater soll zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beitragen“ und macht dazu die folgende Bemerkung: „Für die praktische Anwendung würde dieser Satz vielleicht

noch bestimmter so formuliert werden müssen: es solle durch Veredelung des Geschmackes auf die Hebung der Sitten der Nation gewirkt werden. Denn offenbar kann die Kunst nur durch das Medium der Geschmacksbildung auf die Sittlichkeit wirken, nicht unmittelbar". Diese Worte gelten auch für *Parsifal*. *Parsifal* ist keine Sittenlehre oder gar Religionslehre, sondern die künstlerische Darstellung eines grossen und im edelsten, stolzesten Sinne des Wortes religiösen Charakters. Gedenken wir der Mahnung Herder's: „Der Kunstgeschmack kann ebenso leicht weggebetet als wegstudiert werden; einmal vertrieben, kommt er selten oder spät wieder". Nur eine Bemerkung dürfte in dieser Beziehung nicht unwichtig dünken: in *Parsifal* — wie in *Tannhäuser* — geniesst der Autor des Vorteils, der den griechischen Dichtern so sehr zu statten kam, dass er sich nämlich an allgemein bekannte, in uns noch lebendige mythisch-religiöse Vorstellungen wendet. Der klassischen Einfachheit des Dramas gereicht dieser Umstand zu grossem Vorteil. Im übrigen ist aber auf das, was ich früher bemerkt habe, hinzuweisen, dass in *Parsifal* Wagner das Dogmatische und Historisch-Christliche seines *Jesus von Nazareth* gänzlich entfernt und das Ethisch-Tendenziöse seines Entwurfes *Die Sieger* bis auf die letzte Spur vertilgt hat.

Der neue Begriff der dramatischen Handlung

Von tieferem und rein künstlerischem Interesse dürfte es dagegen sein, jetzt, wo die vier grossen Dramen aus der Periode von Wagner's bewusstem Schaffen in einer neuen Kunstform vor uns liegen, uns volle Klarheit über den neuen Begriff der Handlung zu verschaffen, der uns in diesen Werken enthüllt wird. Offenbar ist das nicht bloss von ästhetischem, sondern geradezu von „biographischem" Interesse, da dieses Erfassen des innersten Kernes nicht das hervorragendste Merkmal von Wagner's Werken sein könnte, wäre es nicht ein über alles charakteristisches Kennzeichen seines eigenen Intellektes.

Ein vergleichender Rückblick ist hier nötig.[1])

---

[1]) Die folgende Ausführung ist zum Teil in wörtlicher Anlehnung an mein *Drama Richard Wagner's* verfasst, S. 69 ff. (2. Aufl., S. 71 ff.)

Wie sehr auch von jeher das Ziel der edelsten dramatischen Dichtung auf die Kundgebung innerer Seelenvorgänge gerichtet war, so konnten diese doch nie unmittelbar, sondern immer nur mittelbar — durch die Bewegungen des Körpers und durch die Bewegungen des Verstandes — zur Darstellung gebracht werden. In dem Drama Wagner's nun, das ich kurzweg als „das deutsche Drama" zu bezeichnen vorschlage — so sehr entspricht es und entspringt es dem innersten Bedürfnis des deutschen Geistes und Gemütes — im Drama Wagner's kommt zu den Bewegungen des Körpers und des Verstandes die unmittelbare Kundgebung der Bewegungen der Seele durch die Musik.

Welche tiefe, für uns Moderne fast unerfassliche Bedeutung die Musik für das ganze Leben der Griechen besass, ist bekannt: Musik und Gymnastik waren zu dieser Blütezeit der Kunst die Grundlage aller Bildung. In seinem *Beethoven* führt Wagner aus: „Uns muss es dünken, dass die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen des Pythagoras sind gewiss nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurhythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfasste der Bildner die menschliche Gestalt; die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesang projizierte sich das Drama auf die Bühne" (IX, 145). Eine musikalische Atmosphäre umgab also das ganze griechische Leben, und wir dürfen nicht zweifeln, dass auch im Drama, selbst abgesehen von dem nie hoch genug anzuschlagenden Einfluss der Musik auf die Versbildung überhaupt, dem Gesang keine unbedeutende Rolle zufiel, namentlich für die Erweckung einer feierlich-religiösen Stimmung, aber auch für die Hinleitung auf kriegerische oder heitere oder schauerliche Empfindungen. Der ganze Aufbau des griechischen Dramas zeugt uns aber dafür, dass in ihm die Musik keinen eigentlich künstlerisch-konstruktiven Bestandteil bildete. Der unentwickelte Zustand der Tonsprache neben der hohen Vollkommenheit der Wortsprache genügt auch, die Unmöglichkeit einer näheren Beteiligung der Musik an der Verwirklichung der eigentlichen dramatischen Absicht ohne weiteres begreiflich zu machen. Auch dem Gesicht fiel

in ähnlicher Weise eine nur ganz allgemeine, stimmungerweckende Rolle zu. Die auf hohem Kothurn übermenschlich gross daherschreitende Gestalt, der weithin sichtbare Ausdruck der unbeweglichen Maske sind gewiss auf den naiv empfänglichen Zuschauer nicht ohne Wirkung geblieben; aber wiederum handelt es sich um ein ganz Allgemeines, nicht um einen organisch-lebendigen, sich fortentwickelnden Bestandteil des künstlerischen Ausdruckes. Gesicht und Gehör dienen folglich im griechischen Drama nur Wirkungen, die gewissermassen nebenherlaufen und den Eindruck des Ganzen erhöhen sollen. Das eigentliche Kunstwerk wendet sich ausschliesslich an den Verstand. Monologe, Dialoge und Dispute, die Berichte von Augenzeugen bei Handlungen, welche nie auf der Bühne — vor unseren Augen — ausgeführt werden, dazu die Eindrücke, die das Ganze auf die Umstehenden (den Chor) macht, das sind die Elemente, aus denen das griechische Drama sich aufbaut. Immer und überall ist es das Wort, also das Organ des Verstandes, welches einzig und allein uns die Handlung offenbart. Die berückende Schönheit des Wortes, seines einzigen künstlerischen Organes, musste folglich das Ziel des Dichters sein: durch das Wort allein konnte er hoffen, das Bild vor die Augen des Zuschauers zu zaubern; in das Wort musste er, so viel nur möglich, jene unvergleichliche, das Unsagbare verkündende Macht der Musik hineinzuheimsen suchen.

Das in Shakespeare seinen Höhepunkt erreichende Drama der Renaissance unterschied sich nun wesentlich dadurch vom antiken Drama, dass es zum Verstande, d. h. also zum Worte, das Auge hinzunahm. An Stelle der Maske — die wechselnden Gesichtszüge; an Stelle des schwerfälligen Kothurnschrittes — die schnelle Bewegung und die wie ein Blitz in das Innere des Menschenherzens hineinleuchtende Gebärde; an Stelle der Erzählungen — die vor unseren Augen tatsächlich ausgeführten Szenen. Man wirft ein, Shakespeare's Bühne habe wenig oder keine „Szenerie" besessen. Das ist ganz nebensächlich; als leibhaftiger Mensch bewegte sich der Schauspieler fast mitten unter den Zuschauern; keine Muskelzuckung ging diesen verloren; die gemalte Leinwand im Hintergrund hätte auch perspektivisch bei dieser Anordnung der Bühne wenig Sinn gehabt. Ausserdem darf nicht übersehen werden, dass, wenn

auch die Szenerie als „Dekoration“ wenig zu bedeuten hatte, die Kostüme höchst realistisch getreu waren und die Maschinerie (unter Shakespeare's eigenem Antrieb) sich zu hoher Vollkommenheit entwickelte. Dass durch diese Mitwirkung des Auges als künstlerisch konstruktiven Organes der ganze Begriff der „dramatischen Handlung“ eine tiefeingreifende Umgestaltung erfuhr, ist offenkundig. Ich habe schon im vorangehenden Kapitel Herder's Wort zitiert: „Sophokles und Shakespeare haben als Trauerspieldichter nur den Namen gemein; der Genius ihrer Darstellungen ist ganz verschieden“.[1]) Für den Zweck meiner jetzigen Ausführung möchte ich aber nur auf einen einzigen Unterschied zwischen dem antiken Drama und dem Shakespeare's aufmerksam machen: die Hinzunahme des Auges bewirkte eine Verinnerlichung des Dramas. Der Held tritt uns jetzt weit unmittelbarer entgegen; wir schauen ihm nicht allein ins Auge, sondern auch tiefer ins Herz. In dem antiken Drama, wo die äusseren Begebenheiten nur erzählt wurden, wuchs diese sichtbare — und doch nicht gesehene — Handlung dadurch fast zur Hauptsache heran; denn sie benötigte zahlreicher und ergreifender Erzählungen; hier dagegen, wo sie vor unseren Augen vollführt wird, verliert sie an Bedeutung gegenüber den Seelenvorgängen der sie Ausführenden. Immer mehr Platz nehmen diese Seelenvorgänge im Drama ein. Der Begriff „dramatische Handlung“ wird hierdurch gleichzeitig erweitert und verinnerlicht. Auf diesem Wege gelangen wir zu einer sehr wichtigen Einsicht: ohne die Mitwirkung des Auges hätte das Drama niemals die Darstellung solcher Stoffe wie *Hamlet* und *Lear,* die schon fast reine Seelentragödien sind, unternehmen können. Die Bedeutung des Wortes als beschreibenden Ausdrucksmittels hat auch konsequenterweise hier abgenommen; dagegen ist der musikalische Wert der Shakespeareschen Sprache noch immer ein so grosser, dass die Übersetzungen seiner Werke zum Originale sich so verhalten wie Skelette zu einem blühenden Jüngling.

Richard Wagner nun, der von seinem Verfahren selber sagt, es habe „unseren grossen (deutschen) Meistern von je auch

[1]) Vgl. S. 291.

nahe gelegen" (VII, 175), nimmt zum Verstand und zum Auge als künstlerisch-konstruktives Ausdrucksmittel noch das Ohr hinzu, das heisst also, nicht das Ohr als bloss materielles Organ zur Vermittelung der Verstandessprache, sondern den musikalischen Gehörsinn, durch welchen die innersten Seelenbewegungen des Handelnden sich ganz unmittelbar und mit einer Bestimmtheit, die sich nicht in Worten wiedergeben lässt, der Seele des Lauschenden mitteilen. Um das zu können, musste natürlich im Laufe der Jahrhunderte erst die Musik eine Ausbildung erfahren haben, durch welche ihre Ausdrucks- und Biegungsfähigkeit sie auf die selbe Stufe wie die Wortsprache stellte; namentlich musste sie — um für das Drama tauglich zu werden — eine unbeschränkte Beweglichkeit erlangen. „Die Erfindung der modernen Musik", schreibt der Meister, „ist, dank den einzig grossen deutschen Meistern, das letzt ermöglichende Element der Geburt einer dramatischen Kunst geworden, von deren Ausdruck und Wirkung der Grieche noch keine Ahnung haben konnte. Jede Möglichkeit ist gewonnen, das Höchste zu erreichen" (*Deutsche Kunst und deutsche Politik,* VIII, 86). War nun der dramatische Dichter durch die künstlerische Mitbetätigung des Auges imstande gewesen, einen Hamlet als vollendet schöne Handlung zu gestalten — was dem blossen Verstandesdrama der Griechen nie hätte gelingen können — so hat Wagner in ähnlicher Weise einen Schritt über den Dichter des *Hamlet* hinausgetan. Zu dem widerspiegelnden, schildernden Verstande, zu dem unmittelbar überzeugenden Auge hat er die Offenbarungen der Musik aus der unsichtbaren Welt des inneren Menschen hinzugenommen. Hierdurch aber hat sich wohl mehr als ein blosser „Fortschritt" vollzogen; das Drama hat nunmehr jene Sprache gewonnen, die wir es von allem Anfang an zu erlangen bemüht sehen. Denn immer war das Unnennbare, das Unsagbare des Dramas Ziel gewesen; immer hatten seine Schöpfer erkannt: „In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten darnach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen". Wie sollten sie aber schweigen? War doch das Wort für sie ein unentbehrliches Verständigungsmittel! Selbst noch mit seinem letzten Atemzug muss Hamlet sprechen; sonst wüssten wir nichts mehr von ihm; mit einem tiefen Seufzer letzter Erlösung flüstert

er: „Der Rest ist Schweigen“. Dieses Verschwiegene nun — das aber das Tiefste, Ewigste, Wahrste, was aus der Menschenbrust hervorquillt, in sich birgt — dieser „Rest“ ist es, den „der Musiker zum hellen Ertönen bringt“; denn ihm steht eine neue Sprache zur Verfügung, „eine Sprache, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmissverständlicher Bestimmtheit aussprechen kann“. Und man wähne nicht, die Musik könne das allein und aus eigenen Kräften vollbringen; das kann sie nicht (vgl. Kunstlehre, S. 279). Wagner wusste das von allem Anfang an; nie hat seine musikalische Gestaltung der Wortsprache und des szenischen Bildes entraten zu können gewähnt; nur im Drama kann die Musik Gestalt werden, nur im Drama kann sie aus dem Reich der Willkür in das Reich der Notwendigkeit treten; dieses höchste menschliche Kunstwerk, das Drama, war darum auch stets sein Ziel. Gerade weil er ein so grosser Musiker war, musste er das Drama wollen. Wie das Sophokleische so sollte auch sein Drama die bestimmte, nur mit Hilfe des Verstandes klar zu erfassende Situation zeigen, und wie das Shakespearesche die bestimmte, individualisierte Gestalt, den bestimmten Vorgang; zugleich aber sollte mit Beethovenscher Untrüglichkeit in der „begreiflichen“ Situation das Unbegreifliche, in der bestimmten Gestalt der Mensch, in dem äusseren Vorgang die wahre, innere Seelenhandlung offenbart werden. Mit ungestümer Macht sollte uns die Musik hinreissen, wie Parsifal von seinem Willen fortgerissen wird, und uns dem Dichter gefügig machen. Das war aber nur ein Erstes, ein Äusserliches, Vorbereitendes. Dann sollte sie uns lehren, überall wie Parsifal bis in das Innerste, Verborgenste zu schauen; sie sollte uns lehren, „die Halme, Blüten und Blumen lieblich traut zu uns sprechen“ zu hören, uns lehren, im eigenen Schmerz den Schmerz „der Brüder in grausen Nöten“ zu erkennen, in der eigenen Klage „die Gottesklage“ zu vernehmen. Wiederum ward, wie früher beim Shakespeareschen Drama im Verhältnis zum griechischen, jetzt im Verhältnis zum Shakespeareschen der Begriff der dramatischen Handlung zugleich verinnerlicht und verallgemeinert: verinnerlicht, weil der Ton das einzige Medium ist, mit dem wir in das unsichtbare Innere hineindringen können, verallgemeinert, weil die Musik nie dem Speziellen, Individuellen, sondern dem All-

gemeinen gilt, so dass ihre Mitwirkung uns das Bühnenbild mittelbar als Gleichnis empfinden lässt und es ohne jegliche Reflexion unsrerseits zu der Würde eines etwas Unendliches in sich fassenden Symbols erhebt.

Wagner konnte also — und er konnte nicht bloss, er musste — Handlungen zur verständnisvollsten, überzeugendsten Darstellung bringen, an die ein Sophokles und ein Shakespeare sich niemals hätten heranwagen können. In den *Meistersingern* sahen wir eine ergreifende Handlung fast ganz wortlos, allein durch die beredte Sprache der Musik (in Verbindung mit den sichtbaren Vorgängen) sich in ihrer ganzen Entwickelung vor uns entrollen; im *Ring des Nibelungen* konnte die Handlung in die Seele eines übermenschlichen Helden gelegt, dadurch weltumfassend gestaltet und der notwendige tragische Fortgang von einer Generation zur anderen verfolgt werden, ohne dass die formale Einheit im geringsten darunter zu leiden gehabt hätte, im Gegenteil, indem sie immer mächtiger und bestimmter das ungeheure Ganze durchdrang; in *Tristan und Isolde* durften die Helden schon im ersten Akte für die umgebende Welt ersterben, so dass fast nur noch jenes „intimste Zentrum der Welt", das Bewusstsein des eigenen Selbst, übrig blieb, in welchem nun die verzehrendste Handlung sich durch zwei Akte hindurch vollzog; in *Parsifal* schliesslich ist wieder dem Auge (wie in den *Meistersingern*) und dem Verstande (wie im *Tristan*) eine Hauptrolle zugewiesen; indem aber hier Bild und Wort in das Herz des Helden hineindringen, erfahren sie eine zunehmende Verklärung, und wir werden durch das plastische Bühnenbild der von *Parsifal* empfangenen Eindrücke, verbunden mit der Zaubermacht des alles Unausgesprochene seines Herzens offenbarenden Tones, dahin geführt, selber die Welt durch das Auge des Genies zu erblicken.

Das sind die Tiefen, zu denen uns Wagner's Kunstwerke hinführen; das ist sein Begriff der Handlung.

Ehe ich dieses Kapitel schliesse, möchte ich in wenigen Worten dessen Hauptergebnis in seiner Beziehung auf das Thema dieses Buches — Richard Wagner — zusammenfassen.

Bei einer gerechten, unbeeinflussten Betrachtung von Wagner's gesamtem dramatischen Schaffen werden wir uns der Einsicht nicht verschliessen können, dass — ähnlich wie das griechische Drama in Sophokles, das spanische in Calderon, das englische in Shakespeare — das deutsche Drama in Wagner einen Höhepunkt erreicht hat. Hiermit will ich nicht den Bayreuther Meister über die anderen grossen deutschen Dichter in Worten und Tönen stellen; jedes hervorragende Genie steht allein und entzieht sich der vergleichenden Wertschätzung. In der Geschichte eines Volkes kommt aber eine Zeit, wo alles, was die Eigenartigkeit seiner Seele ausmacht, sich ausgebildet und wo es auch nach und nach sich die Werkzeuge geschaffen hat, die zur vollendeten Kundgebung dieser besonderen Seele vonnöten sind. Diese Angemessenheit des Ausdrucks kommt aber nur allmählich zustande, weil erst allerhand technische Probleme durch ungezählte Versuche gelöst werden müssen (Versuche, die im Grunde alle aus der Sehnsucht jener selben nach Ausdruck ringenden Seele hervorgehen,) und auch weil die geschichtliche Entwickelung des Volkes erst eine bestimmte hohe Reife erlangt haben muss, ehe sie die Blüten ihrer ureigensten Kunst tragen kann. Bis zu Richard Wagner hat nun die höchste Kunst, nämlich die dramatische, in Deutschland keine ganz originelle, ganz aus ihrem eigenen Bedürfnis entsprungene und zugleich ihrem ganzen eigenen Bedürfnis entsprechende Form hervorgebracht: das rezitierte Drama lehnte an das englische oder griechische an, das lyrische Drama (wo es überhaupt ernst zu nehmen war) an das italienische oder französische.[1]) Alle grossen Deutschen haben die Notwendigkeit einer neuen, dem deutschen Gemüt genau entsprechenden Form gefühlt: sie haben den Mangel dieses „deutschen Dramas“ schmerzlich empfunden. Manche haben auch genau gewusst, dass dieses „deutsche Drama“ nur durch die Verschmelzung des reichsten lyrischen Gefühlsausdrucks mit unbeschränkter Gedankentiefe — also durch die Verschmelzung von Ton und Wort — würde entstehen können; ja, kurz nach Wagner's Geburt

[1]) Hier sagt Anlehnung sogar zu wenig; denn solche Genies wie Händel, Mozart und Gluck schufen tatsächlich italienische und französische Werke, die nur auf dem gänzlich entstellenden Wege der Übersetzung dem deutschen Volke überhaupt bekannt werden konnten.

sehen wir Männer wie Hoffmann und Weber das Problem genau dort angreifen, wo es mit Hoffnung auf Erfolg angefasst werden musste. Es war also alles bereit: der „deutsche Shakespeare", der bühnengewaltige Beethoven brauchte nur aufzutreten, und das langersehnte Drama war da.

Richard Wagner's Dramen bezeichnen somit einen Gipfelpunkt; das kann nicht bezweifelt werden. Ob wir mehrere „Wagner" erleben werden? Ob des Meisters Behauptung, „in diesem Drama würde ewig neu zu erfinden sein", sich durch eine Reihe „neuerfundener" Meisterwerke anderer Dichter bewahrheiten wird? Die Erfahrungen der Geschichte lassen es kaum erwarten. Am hoffnungsvollsten gestaltet sich die Aussicht, wenn wir uns mit Schiller und Wagner dazu bringen können, an eine neue, künstlerische Gestaltung der menschlichen Gesellschaft zu glauben — an eine Regeneration, aus der jene unvergleichliche „gemeinsame Kunst" hervorgehen würde. Dass gerade die deutschen Künstler das ersehnt haben; dass sie nicht stolz auf ihre Sonderstellung, sondern unglücklich darüber waren; dass sie wie Wagner's Lohengrin „aus der Höhe nach der Tiefe sich sehnten": das ist wohl sehr bezeichnend für die deutsche Eigenart. Vielleicht hat aber auch die unendliche Sehnsucht nach dem „Verstandensein durch die Liebe" (IV, 362) diese grossen deutschen Männer zu Hoffnungen verleitet, welche sich als nicht minder eitel erweisen werden als die Lohengrin's. Gleichviel! Wie der Meister in einem Fragment schreibt: „Es geahnt, erschaut, gewollt zu haben, das mögliche ‚Es könnte!' — genügend: zu was der Besitz? Der schwindet." Ausserdem stehen Wagner's Kunstwerke in keinerlei Abhängigkeit von seinen theoretischen Lehren und Überzeugungen, ebensowenig wie von seinen politischen, philosophischen und regeneratorischen Ideen; diese haben (wie alles Theoretische, Diskursive) nur relativen Wert — von jenen gilt dagegen im eminentesten Masse das Wort Schopenhauer's, das ich in der Einleitung zu diesem Kapitel anführte, geniale Kunst sei überall „am Ziel". Ja, mit den dramatischen Werken Richard Wagner's ist sogar eine mächtige, jahrhundertelang währende, Dicht- und Tonkunst umfassende Entwickelung „am Ziel".

ANHANG

Ubersicht der Werke Richard Wagner's

Der Übersichtlichkeit wegen habe ich drei Reihen aufgestellt: dichterische Werke, musikalische Werke, dramatische Werke. In einigen Fällen, z. B. beim *Liebesmahl der Apostel,* bei dem *Gesang an Weber's Grabe* u. a. ist die Entscheidung, in welche der beiden ersten Reihen sie kommen sollen, ziemlich willkürlich, da Text und Musik, beide, von Wagner sind; ich habe sie jedoch ohne Bedenken zu den rein musikalischen Schöpfungen gestellt. Die rein dichterischen Werke, die vom Meister weder veröffentlicht noch in den bisher von ihm erschienenen Schriften erwähnt werden, sind nicht aufgezählt worden.

Wie überall so war ich auch hier auf möglichste Vereinfachung bedacht; ich habe nur so viele Zahlen aufgenommen, wie mir zu einem allgemeinen Überblick nötig und nützlich schien; Ortsbezeichnungen habe ich als gänzlich irrelevant möglichst vermieden.

Mit Ausnahme einiger Daten, die auf den *Fliegenden Holländer,* den *Nibelungenring* und *Parsifal* Bezug haben, sind meine Angaben nicht den Originalmanuskripten entnommen, sondern den Briefen Wagner's und den Schriften der Herren Glasenapp, Tappert, Kastner (*Wagner-Katalog)* und Dannreuther.

DICHTERISCHE WERKE

Preisgedicht auf den Tod eines Mitschülers, November 1825. (Damals im Druck erschienen, aber bisher nicht wieder aufgefunden.)
(*Friedrich der Rotbart,* 1848.)
Dem königlichen Freunde, 1864.

Rheingold (Ein kurzes Gedicht), 1869.
Bei der Vollendung des Siegfried, 1869.
Zum 25. August 1870.
An das deutsche Heer vor Paris, Januar 1871.
(*Eine Kapitulation*, Lustspiel in antiker Manier, 1870—71.)

MUSIKALISCHE WERKE

„Paukenschlagouvertüre", B-dur, 1830 (?). — Aufgeführt im Hoftheater zu Leipzig im Winter 1830.

Sonate für Klavier, B-dur, 1831. (Bei Breitkopf 1832 erschienen.)

Polonäse für Klavier zu vier Händen, D-dur, 1831. (Mit vorigem zugleich erschienen.)

Phantasie für Klavier in Fis-moll, 1831. (Unveröffentlicht.)

Konzert-Ouvertüre, D-moll, komponiert 26. Semptember 1831, umgearbeitet 4. November 1831. — Aufgeführt im Leipziger Gewandhaus am 23. Februar 1832.

Beethoven's IX. Symphonie für Klavier für zwei Hände eingerichtet, 1831.

Konzert-Ouvertüre, C-dur, mit grosser Fuge am Schluss, 1831. — Aufgeführt 1832, zuerst in den Euterpe-Konzerten, dann am 30. April 1832 im Gewandhaus.

Sieben Kompositionen zu Goethe's Faust, 1832:

1. Lied der Soldaten.
2. Bauern unter der Linde.
3. Brander's Lied.
4. Lied des Mephistopheles („Es war einmal ein König").
5. Lied des Mephistopheles („Was machst du mir vor Liebchens Tür'").
6. Gesang Gretchens („Meine Ruh' ist hin").
7. Melodram Gretchens („Ach neige, du Schmerzensreiche").

Ouvertüre zum Trauerspiel „König Enzio", 3. Februar 1832. — Kam als Einführung zu Raupach's Drama im Leipziger Hoftheater häufig zur Aufführung.

Symphonie, C-dur, März 1832. — Aufgeführt in Prag Sommer 1832; im Leipziger Gewandhaus am 10. Januar 1833; in Venedig am 24. Dezember 1882.

Symphonie, E-dur, Sommer 1834. (Fragment.)

Neujahrskantate, Dezember 1834. — Aufgeführt am Sylvesterabend (?) 1834—35 in Magdeburg.

Ouvertüre zu Apel's Schauspiel „Columbus", 1835. — Aufgeführt in Magdeburg 1835; später in Riga und Paris.

Musik der Zauberposse „Der Berggeist", 1835. (Nach Glasenapp bedarf die Legende, dass Wagner die Musik zu dieser Posse verfasst habe, der Bestätigung.) — Aufgeführt in Magdeburg 1835.

Ouvertüre „Polonia", 1836.

Ouvertüre „Rule Britannia", Ende 1836 oder Anfang 1837. — Aufgeführt in Königsberg März 1837.

Romanze in G-dur, Text von Holtei, August 1837. (Einlage zu dem Singspiel „Mary, Max und Michel" von K. Blum.) — Aufgeführt in Riga 1837.

Volkshymne zur Thronbesteigung des Kaisers Nikolaus, November 1837. — In Riga am 21. November 1837 und später öfters aufgeführt.

Der Tannenbaum, Lied in livländischer Tonart (Es-moll), Text von Scheuerlin, 1838.

Les deux Grenadiers, Lied; französischer Text von Heine, 1839.

Drei Romanzen, 1839—40:

1. Dors, mon enfant (Text von Victor Hugo).
2. Attente (Text von Victor Hugo).
3. Mignonne (Text von Ronsard).

Les adieux de Maria Stuart (? nichts weiteres ist von dieser einmal von Wagner erwähnten Komposition bekannt).

Faust-Ouvertüre, 1839—40, umgearbeitet 1855.

Musik zu einem Vaudeville von Dumanoir „La descente de la Courtille", 1840 (? wie es scheint, nur Fragment).

Kantate, zur Feier der Enthüllung des Standbildes König Friedrich August's 1843. — Aufgeführt in Dresden am 7. Juni 1843.

Das Liebesmahl der Apostel, biblische Szene für Männerchor und grosses Orchester, 1843. — Erste Aufführung bei Gelegenheit des allgemeinen Musikfestes der sächsischen Männergesangvereine in Dresden am 6. Juli 1843.

Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten, für Männerchor und Orchester, 1844. — Aufgeführt in Dresden am 12. August 1844 bei Gelegenheit der Rückkehr des Königs von Sachsen aus England.

Trauermusik, für die Überführung von C. M. von Weber's Leiche auf deutsche Erde, nach Motiven der Euryanthe, 1844. — Aufgeführt in Dresden am 14. Dezember 1844.

An Weber's Grabe, Gesang nach der Bestattung, Männerchor (Text von Wagner), 1844. — Aufgeführt am 15. Dezember 1844.

Album-Sonate, Es-dur (für Frau Wesendonck), 1853.

Fünf Gedichte

1. Der Engel, Dezember 1857.
2. Schmerzen, Dezember 1857.
3. Träume, Dezember 1857.
4. Stehe still, Februar 1858.
5. Im Treibhaus, Juni 1858.

Album-Blatt, C-dur (für Frau Fürstin Metternich), 1861.

Huldigungsmarsch (König Ludwig II. von Bayern gewidmet), 1864.

Siegfried-Idyll, 1870.

Kaiser-Marsch, für grosses Orchester und Chor, 1871.

Album-Blatt, Es-dur (für Frau Betty Schott), 1875.

Grosser Festmarsch zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika, 1876.

Hierzu kämen noch folgende Bearbeitungen:

Palestrina's Stabat Mater, mit Vortragsbezeichnungen eingerichtet, Anfang 1848. — Aufgeführt 8. März 1848.

Gluck's Iphigenie in Aulis, neu übersetzt und bearbeitet, 1846. — Erste Aufführung 22. Februar 1847.

Mozart's Don Juan, zum Teil neu übersetzt und neu eingerichtet, 1850.

Die Klavierauszüge sowie die zahlreichen Arrangements für verschiedene Instrumente nach Opern von Donizetti und Halévy, die Richard Wagner in Paris als Lohnarbeit verfertigte, sind dagegen nicht als künstlerische Werke zu betrachten.

DRAMATISCHE WERKE

1. Entwürfe, Fragmente und kleinere Gelegenheitsstücke.

Trauerspiele „nach dem Vorbild der Griechen", um 1825 herum. (Unbekannt.)

Grosses Trauerspiel, später mit Musik versehen, etwa 1827—1829. (Unbekannt.)

Schäferspiel, etwa 1829. (Unbekannt.)

Szene und Arie (1832?). — Aufgeführt auf dem Leipziger Hoftheater am 22. April 1832.

Die Hochzeit, Oper in drei Akten. — Dichtung, Sommer 1832; Komposition begonnen Dezember 1832. — Auf Wunsch seiner Schwester Rosalie vernichtete der Meister die Dichtung und legte die Komposition beiseite.

Allegro zu der Arie des Aubry in Marschner's Vampir, Text und Musik von Wagner, September 1833. — Diese für seinen Bruder Albert geschriebene Einlage kam in Würzburg häufig zum Vortrag.

Die hohe Braut, grosse Oper in fünf Akten. — Dichtung entworfen 1836 und an Scribe eingesandt; die Komposition unterblieb. — Später bearbeitete Wagner die Dichtung neu und schenkte sie seinem Freunde Kittl als Textbuch zu seiner Oper „Die Franzosen vor Nizza" (aufgeführt in Prag 1848).

Opfer- und Beschwörungsszene, als Einlage zu einem (unbekannt gebliebenen) Schauspiel, 1837. — Vermutlich zu jener Zeit in Königsberg aufgeführt.

Die glückliche Bärenfamilie, komische Oper in zwei Akten. — Dichtung ausgeführt und Komposition begonnen Anfang 1838. (Fragment.)

Die Sarazenin (Manfred), Oper in fünf Akten. — Erste Skizze der Dichtung 1841; ausführlicher Entwurf 1843; Komposition, soviel bekannt, nie begonnen. — Der ausführliche Entwurf zur Dichtung ist in den Bayreuther Blättern, Jahrg. 1889, S. 1—28, mitgeteilt worden.

Friedrich der Rotbart, Drama in fünf Akten (ohne Musik), 1848. (Wie weit dieser Plan in der Ausführung gediehen war, ist mir unbekannt.)

Jesus von Nazareth, 1848. — (Der ausführliche Entwurf ist bei Breitkopf erschienen.)

Wieland der Schmied, 1849. — (Der ausführliche Entwurf ist in Band III der Gesammelten Schriften zum Abdruck gelangt.)

Achilleus, 1839. — ? — (Notizen zu diesem Entwurf enthält der Band „Entwürfe, Gedanken, Fragmente".)

Die Sieger, 1856. — (Eine kurze Skizze zu diesem im buddhistischen Indien spielendeu Drama ist in dem Band „Entwürfe, Gedanken, Fragmente" mitgeteilt.)

Eine Kapitulation, Lustspiel in antiker Manier, 1870—71.

2. Dramen.

Die Feen. — Dichtung und Musik, 1833. — Zu Lebzeiten des Meisters nie aufgeführt.

Das Liebesverbot, — Entworfen im Sommer 1834; Dichtung vollendet und Komposition begonnen (?) noch vor Ende des selben Jahres; Partitur vollendet Anfang 1836. — Erste und einzige Aufführung Magdeburg, 29. März 1836.

Rienzi, der Letzte der Tribunen. — Erste Idee — ? —; erste bestimmende Anregung Sommer 1837; ausführlicher Entwurf Sommer 1838; Komposition begonnen am 26. Juli 1838, Partitur vollendet am 19. November 1840. — Erste Aufführung Dresden, 20. Oktober 1842.

Der Fliegende Holländer. — Erste Idee Anfang 1838; erster Entwurf als Einakter Mai 1840; ausführliche Dichtung 18. Mai 1841 bis 28. Mai 1841 (betreffs der geringen Abweichungen vom endgültigen Text, vgl. S. 354); Kompositionsentwurf beendet 13. September 1841; Partitur — ? — — Erste Aufführung Dresden, 2. Januar 1843.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. — Erste Anregung 1841; szenischer Entwurf („Venusberg, romantische Oper") und erste musikalische Skizzen Sommer 1842; Dichtung vollendet 22. Mai 1843, Partitur vollendet 13. April 1845. — Erste Aufführung Dresden, 19. Oktober 1845.

Lohengrin. — Erste Anregung Sommer 1841 (in Verbindung mit Tannhäuser); Entwurf der Dichtung Sommer 1845; Partitur begonnen am 9. September 1846, vollendet am 28. August 1847. — Erste Aufführung in Weimar durch Liszt am 28. August 1850.

Die Meistersinger von Nürnberg. — Erster ausführlicher Entwurf Sommer 1845 (in poetischer Verbindung mit dem soeben vollendeten Tannhäuser); Dichtung in wesentlich umgearbeiteter Fassung Winter 1861—1862; Komposition begonnen Frühjahr 1862, Partitur vollendet (nach vielen Unterbrechungen) am 20. Oktober 1867. — Erste Aufführung München, 21. Juni 1868.

Der Ring des Nibelungen. — Dass Wagner bereits im Jahre 1846 mit diesem Stoffe beschäftigt war, geht aus brieflichen Mitteilungen hervor; der

ausführliche Prosaentwurf „Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama", welcher der Ausdehnung und (in allen Hauptzügen) der Reihenfolge der äusseren Begebenheiten des jetzigen vierteiligen Dramas genau entspricht, ist vom Sommer 1848; der letzte Federzug an der Partitur des vollendeten Werkes wurde im November 1874 getan.

Die Ausführung begann mit der Dichtung der Schlusskatastrophe jenes umfassenden Entwurfes, nämlich mit der Dichtung zu „Siegfried's Tod" (jetzt „Götterdämmerung"), die am 12. November 1848 begonnen und am 28. November 1848 vollendet wurde; dieser allererste Entwurf enthält die kleine, S. 394 mitgeteilte musikalische Skizze. Dann folgte die Dichtung zu „Der junge Siegfried" (jetzt „Siegfried") im Frühjahr 1851; von der Musik entstanden noch immer nur einzelne Skizzen. Im Herbst 1851 griff Wagner zu seinem ursprünglichen, umfangreicheren Plan vom Jahre 1848 zurück und entwarf den „Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend": die Dichtung zu „Die Walküre" war am 1. Juli 1852 vollendet, die zu „Das Rheingold" in den ersten Tagen des November 1852; Mitte Dezember 1852 war „Der junge Siegfried" in der Umarbeitung fertig, bald darauf, ebenfalls in einigen Teilen gänzlich umgearbeit, „Siegfried's Tod". Im Februar 1853 erschien die vollständige Dichtung „Der Ring des Nibelungen" als Manuskript in fünfzig Exemplaren für Wagner's Freunde gedruckt; dieser Druck enthält nur geringfügige Abweichungen von dem endgültigen Text; der erste öffentliche Druck der Dichtung erschien 1863 (hier findet man zum erstenmal die Titel „Siegfried" und „Götterdämmerung"). — Die Komposition des „Rheingold" wurde im Spätherbst 1853 begonnen, die Partitur Ende Mai (oder in den ersten Tagen des Juni) 1854 vollendet; die zur „Walküre" wurde im Juni 1854 begonnen, im März (?) 1856 vollendet; die zu „Siegfried" in der zweiten Hälfte des Jahres 1856 begonnen, jedoch im Juni 1857 (nachdem die Partitur des ersten Aktes Anfang Mai 1857 vollendet und die Skizze zum zweiten bis zur Mitte gediehen war) unterbrochen und erst im Jahre 1865 wieder aufgenommen und — nach neuerlichen Unterbrechungen — 1869 in der Skizze, am 5. Februar 1871 in der Partitur vollendet; die Komposition der „Götterdämmerung" wurde unmittelbar nach Vollendung des Siegfriedentwurfes begonnen (Oktober 1869); der erste Aufzug war in der Orchesterskizze am 11. Januar 1870, der zweite am 5. Juli 1870, der dritte am 9. Februar 1872 beendet; vollendet wurde diese Partitur am 21. November 1874. — Die erste Aufführung des „Ring des Nibelungen" fand in Bayreuth statt vom 13. bis zum 17. August 1876.

Tristan und Isolde. — Erste Erwähnung („ich habe im Kopfe einen Tristan und Isolde entworfen") im Dezember 1854; Entwurf wieder erwähnt Juli 1856; Dichtung ausgeführt Sommer 1857, vollendet im September; Komposition des ersten Aktes vollendet am 31. Dezember 1857, (aber wohl nur in der Skizze?), des zweiten Aktes Anfang 1859, des dritten Aktes August 1859. — Erste Aufführung München, 10. Juni 1865.

Parsifal. — Erste Beschäftigung mit dieser Gestalt 1854 (in Verbindung mit Tristan und Isolde, wo Parsifal im dritten Akt auftreten sollte); erster Entwurf des Dramas Frühjahr 1857; erster Entwurf der ausführlichen Dichtung 1865; Vollendung der Dichtung am 23. Februar 1877. Fragmente der Musik sollen angeblich in den fünfziger Jahren entstanden sein; Komposition begonnen Herst 1877, in der Skizze vollendet am 25. April 1879, Partitur vollendet am 13. Januar 1882. — Erste Aufführung in Bayreuth 26. Juli 1882.

VIERTES KAPITEL

BAYREUTH

In dieser ganzen weiten Welt habe ich nicht einen Fuss breit Boden, um auf ihn als ganz das treten zu können, was ich nun einmal bin.

Richard Wagner (1851)

EINLEITUNG

Ein Liebewerk nach eignem Willen
Der Philosoph, der Dichter schuf.
Goethe

Das Vermächtnis

Hebbel hat den Begriff des Symbolischen in vorzüglichster Weise erweitert und geklärt, indem er sagt: „Jede an und für sich bedeutende Handlung ist symbolisch". Hier redet er von „Handlung" im Sinne des dramatischen Dichters; das selbe gilt aber für die Handlung, welche das Leben hervorbringt; jede grosse Tat ist ein Symbol, namentlich wenn sie eine sichtbare, ihr eigene und eigentümliche Gestalt gewinnt. In hervorragendem Masse gilt dies von Wagner's Bayreuth. Das Festspielhaus in Bayreuth ist nicht bloss ein für bestimmte Zwecke äusserst praktisch konstruiertes Theater, sondern gleichsam eine Verkörperung der Sehnsucht, des unermüdlichen Bestrebens, des heissen Kämpfens eines ganzen Lebens. Sowie des Meisters Persönlichkeit in einer jeden seiner Gebärden unverkennbar zum Ausdruck kam und in seinem mächtigen Kopfe — wenn ich so sagen darf — „monumentale" Gestaltung gewann, so hat seine gesamte Wirksamkeit, das „Erträgnis" seines Lebens, sich in dem Begriff *Bayreuth* zu einer einheitlichen Vorstellung verdichtet, deren sichtbares Symbol das Festspielhaus ist. Und wie bei jedem Symbol, so kann man auch hier um den Mittelpunkt engere und weitere Kreise ziehen. Im allerengsten Sinne ist dieses Haus ein „Nibelungen-Theater"; seit Anfang der fünfziger Jahre hatte Wagner die Absicht, ein besonderes Gebäude zur Aufführung seines *Ring des Nibelungen* zu errichten, hier endlich wurde diese Absicht verwirklicht. In einem schon weiteren Sinne ist es eine Bühne, auf der überhaupt die Werke Wagner's seinen Absichten entsprechend zur Aufführung gelangen sollen, da weder die Opern- noch die Schauspieltheater ihnen eine wahre Heimstätte bieten können. Erst durch diese

stilgemässen Aufführungen erfährt aber die Welt, dass es sich hier keineswegs um „besonders komplizierte Opern", sondern um eine neue Gattung des Dramas handelt; erst jetzt erfährt sie, dass Wagner uns nicht allein eine Reihe von Kunstwerken hinterlassen, sondern dass er der schöpferischen Phantasie kommender Generationen ein bisher unbekanntes Gebiet erschlossen hat, auf welchem „ewig neu zu erfinden sein wird". Mit dem Erschliessen dieses neuen Gebietes wird nun die höchste Kunst, die dramatische, in jene Würde wieder eingesetzt, von der sie in der Oper so tief herabgesunken, und zugleich aus der Degradierung zu blosser Literatur und Liebhaberei erlöst, der sie schon lange im gesprochenen Schauspiel verfallen war. Man sieht, wie die Kreise immer weiter werden. Wenn der Leser sich aber das, was ich im zweiten Kapitel über Wagner's Auffassung von der Würde der Kunst ausgeführt habe, ins Gedächtnis zurückruft, so wird er unschwer begreifen, dass wir hiermit noch lange nicht am Ende sind; denn weit davon entfernt, Bayreuth nur für seine eigenen Werke oder nur für die Verlebendigung einer neuen Form des Dramas ersonnen zu haben, erstrebt der Meister damit etwas, was weit über seine eigene Person und über das aller Voraussetzung nach lange Leben seiner genialsten Schöpfungen hinauszielt: die Kunst soll zu einem bestimmenden, konstruktiven Faktor im Leben des Menschengeschlechts werden; sie soll dort die Führung übernehmen, „wo der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken lässt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt" (IV, 282); sie soll das verkünden, was der Philosoph nur andeuten kann; ihr allein fällt die Aufgabe zu, die von allen Seiten bedrohte Religion zu erretten, indem sie allein „durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kernes desselben, der unaussprechlich göttlichen Wahrheit, hinleitet" (X, 275); einzig die Kunst vermag es, wie Schiller schon gelehrt hatte, „der Welt die Richtung zum Guten zu geben", indem ihre Gebilde „das Notwendige und Ewige in einen Gegenstand menschlicher Triebe verwandeln". Wie ich am Schlusse des vorigen Kapitels sagte: vielleicht haben die grossen deutschen Dichter, und in erster Reihe der Schöpfer von Bayreuth, sich getäuscht. Sie haben möglicherweise, wie Hans Sachs, nur „einen schönen

Abendtraum" geträumt. Oder sollte Wagner vielleicht doch recht gehabt haben, als er prophetisch ausrief: „Es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtnis zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet wird!" (IV, 282)? Gleichviel: seinem Bayreuth wohnt jedenfalls auch diese Bedeutung inne, dass es ein erster Anstoss, eine Tat ist, durch die jene hohe Auffassung von der Bestimmung der Kunst im Leben des Menschengeschlechts der praktischen Verwirklichung entgegengeführt wird. „Der Künstler vermag es", so schreibt der Meister, „eine noch ungestaltete Welt im voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im voraus zu geniessen"; gerade aber das ist für Richard Wagner bezeichnend, dass ihm die eigene Überzeugung und der eigene Genuss nicht genügen: immer muss er für andere schaffen, nie bis zur Stunde seines Todes, der ihn schreibend ereilte, nie hat er seiner Pflicht der Welt und der heiligen Kunst gegenüber, seiner „Pflicht der Treue", nach seinem Empfinden genug getan. Er ist eben nicht bloss Künstler, nicht bloss Denker, sondern im vollen Sinne des Wortes Reformator. Schon in den fünfziger Jahren bekennt er als sein letzes Ziel, „den Menschen den Weg ihrer Erlösung zu zeigen" (R. 31). Ihm liegt nichts mehr am Herzen als das sittliche Wohl seines Volkes und der Menschheit; er will nicht bloss Genuss bereitet, sondern vor allen Dingen veredelnd gewirkt haben und immer weiter wirken. „Denke der Ältere nicht an sich, sondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtnisses willen, das er in sein Herz zu neuer Nahrung senkt": so sprach der Mann, der das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth erbaute. Darum ist für uns dieses „Bayreuth" nun nicht bloss eine Stätte, wo des Meisters Werke zur Aufführung gelangen, sondern das Symbol des ganzen, so überreichen *Vermächtnisses,* das Wagner in unser Herz gesenkt.

Man wird es also gerechtfertigt finden, wenn ich diesem „Bayreuth" ein besonderes Kapitel widme. Allerdings wird es kurz sein; denn weder die Festspiele noch jene ganze Weltanschauung, die man als den „Bayreuther Gedanken" bezeichnet hat, sind für die Beschreibung ein günstiges Feld; solche Dinge wollen erlebt sein.

DIE FESTSPIELE

Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt?
Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.
Goethe

1838 In den Büchern über Wagner findet man verschiedene Angaben über das erste Auftauchen der Festspielidee. Eine dokumentarische Feststellung dieses Zeitpunktes ist aber ebenso überflüssig wie unmöglich: von jeher sehen wir Wagner auf dem Theater nur möglichst vollkommene oder, anders gesagt, nur „festliche" Aufführungen erstreben. Schon im Lebensgang (S. 40) habe ich die Klagen des Rigaer Theaterdirektors über die „Qualen" erwähnt, die ihm und seinem Personal durch Wagner's Versuche, vollkommene Aufführungen zustande zu bringen, verursacht wurden: das war im Jahre 1838, der Meister zählte damals 25 Jahre. Nun ist es aber klar, dass die ungewöhnlich hohe Anspannung, die durch derartige Forderungen den Darstellern auferlegt wird, nicht alltäglich stattfinden kann, am allerwenigsten wenn es sich um musikalische Werke handelt, bei denen ein genaues, begeistertes Zusammengehen so vieler verschiedener Faktoren nötig ist. Darum hören wir Wagner immer wieder verlangen, die Theater sollten die Zahl ihrer Aufführungen beschränken, dafür aber nur vorzügliche Aufführungen geben; eine schlechte Aufführung sei ein Vergehen gegen die Kunst und verderbe zugleich den Geschmack
1848 des Publikums. Diese Gedanken findet man z. B. sehr ausführlich und von eingehenden, praktischen Ratschlägen begleitet in Wagner's *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters* vom Jahre 1848.[1]) Zugleich verliert Wagner

[1]) Fünfzehn Jahre später hat der Meister in seinem Aufsatz *Das Wiener Hofoperntheater* gezeigt, wie man mit Beibehaltung des Balletts und einer besonderen Truppe für italienische Opern auch noch Vorzügliches leisten könnte. Die wichtigsten hierher gehörigen Äusserungen Wagner's

nie „das allmächtig mitgestaltende Publikum“ aus dem Auge; er weiss, dass man wirklich künstlerische Leistungen nicht aufoktroyieren kann, sondern dass es darauf ankommt (wie Schiller sagt), das Ewige, das ewig Schöne der Welt so darzubieten, „dass es in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelt wird“; und so sehen wir ihn im Lohengrinjahre (1847) schreiben: „Das Publikum muss durch Tatsachen gebildet werden, denn eher als es das Gute nicht in konsequenter Folge kennen gelernt hat, kann ihm auch kein rechtes Bedürfnis danach geweckt werden“.[1]) Und 1850 antwortet er auf die Bitte der Weimarer Theaterdirektion, *Lohengrin* durch Striche dem Publikum „bequemer“(!) zu machen: „Wollen Sie dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen. Erziehen Sie das Publikum nicht zu solcher Kraftübung im Kunstgenuss, so verschafft Ihr Freundeseifer weder meinen Werken, noch meinen Intentionen Verbreitung. Die Athener sassen von Mittag bis in die Nacht vor der Aufführung ihrer Trilogien, und sie waren ganz gewiss nichts anderes als Menschen; allerdings aber waren sie namentlich auch im Genusse tätig“. „Das Publikum unserer Theater“, heisst es in *Oper und Drama*, „hat kein Bedürfnis nach dem Kunstwerke; es will sich vor der Bühne zerstreuen, nicht aber sammeln; und dem Zerstreuungssüchtigen sind künstliche Einzelheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfnis“ (IV, 279). Es kommt also auch darauf an, nicht allein hin und wieder Vorzügliches zu bieten, sondern das Publikum dazu zu erziehen, dass das Gute ihm Bedürfnis werde und es einstimmig mit Wagner ausrufe: „Lieber kein Theater, als ein schlechtes!“[2])

Diese Auffassung von der Bestimmung des Theaters, diese 1851
Überzeugung betreffs der praktischen Mittel, welche geeignet

---

habe ich zusammengestellt und besprochen in meinem Aufsatz „Zur Eröffnung der Stilbildungsschule in Bayreuth“ in der Freien Bühne (jetzt *Neue Rundschau*), Jahrg. 1893, S. 188 ff.

[1]) Brf. vom 31. August 1847 (von Tappert, Richard Wagner, S. 83, angeführt).

[2]) Schlussworte einer Rede, gehalten in St. Gallen 1856 (*Allgemeine Musik-Zeitung* 1866, S. 444).

wären, dem Theater zu seiner wahren Würde zu verhelfen, bilden den Boden, aus welchem die eigentliche „Festspielidee“ später erwuchs. Zunächst ist die Festspielidee genetisch mit der Entstehung von Wagner's *Ring des Nibelungen* eng verknüpft. Als der Meister dieses Werk, zu einer riesigen Tetralogie erweitert, ausführte, war es ihm klar, dass er auf die gewöhnlichen Theater für seine Aufführung nicht rechnen durfte. Schon, als er die grossen Linien des Entwurfes erst im Kopfe fertig hatte, schrieb er an Uhlig (12. November 1851): „Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart“. Dass unsere Theater dreissig Jahre später sich gierig gerade auf dieses Werk stürzen und es in verschiedenen Verunstaltungen zu Kassen-Repertoirestücken umbilden würden, war damals nicht vorauszusehen; auch hätte diese Aussicht den Meister keineswegs zu seinem grossen Unternehmen ermutigen können. Von Anfang an war ihm dieses Werk — wie später dann auch die anderen seiner zweiten Lebenshälfte — etwas Geweihtes, Heiliges: es sollte nicht wie die früheren „verflucht sein betteln zu gehen“. An Liszt schreibt der Meister: „*Die Nibelungen* möchte ich selbst nur in Gedanken nicht im mindesten mit einem jüdischen Kalkül beflecken, und sie möglichst ganz mir auch in dieser Hinsicht rein erhalten“ (L. I, 291). Dieses Werk sollte darum nur an einem besonderen Feste gegeben werden. „Es fällt mir nicht ein, dabei an irgendein jetzt bestehendes Theater zu denken, mit denen habe ich fürder nichts mehr zu tun, denn zwischen Martha und Prophet kommend soll man Werke, wie mein neues, nicht geben“, schreibt Wagner an Chordirektor Fischer 1855; die Kosten zu diesem Feste müssten auf irgendeine Art aufgetrieben werden, weder der Verfasser noch seine Mitwirkenden dürften einen pekuniären Vorteil davontragen, und alle wahren Kunstfreunde sollten freien Eintritt geniessen. Sehr klar drückt sich Wagner über diesen ursprünglichen Festspielgedanken in einem Brief an Uhlig aus: „Könnte ich je über 10000 Taler disponieren, so würde ich folgendes veranstalten: — hier (in Zürich), wo ich nun gerade bin und wo manches gar nicht so übel ist, würde ich auf einer schönen Wiese bei der Stadt von Brett und Balken

ein rohes Theater nach meinem Plane herstellen und lediglich bloss mit der Ausstattung an Dekorationen und Maschinerie versehen lassen, die zu der Aufführung des *Siegfried* nötig sind. Dann würde ich mir die geeignetsten Sänger, die irgend vorhanden wären, auswählen und auf sechs Wochen nach Zürich einladen . . . . . So würde ich mir auch mein Orchester zusammenladen. Von Neujahr gingen die Ausschreibungen und Einladungen an alle Freunde des musikalischen Dramas durch alle Zeitungen Deutschlands mit der Aufforderung zum Besuche des beabsichtigten dramatischen Musikfestes: wer sich anmeldet und zu diesem Zwecke nach Zürich reist, bekommt gesichertes Entree — natürlich wie alles Entree: gratis! Des weiteren lade ich die hiesige Jugend, Universität, Gesangvereine usw. zur Anhörung ein. Ist alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich dann unter diesen Umständen drei Aufführungen des *Siegfried* in einer Woche stattfinden: nach der dritten wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt. Den Leuten, denen die Sache gefallen hat, sage ich dann: nun macht's auch so! Wollen sie auch von mir einmal wieder etwas Neues hören, so sage ich aber: schiesst ihr das Geld zusammen! — Nun, komme ich dir gehörig verrückt vor? Möge es sein, aber ich versichere dir, dies noch zu erreichen, ist die Hoffnung meines Lebens, die Aussicht — die mich einzig reizen kann, ein Kunstwerk in Angriff zu nehmen" (U. 60). Das ist die Festspielidee in ihrer ganzen Reine, wie sie dem Genie vorschwebte, ehe sie durch den Kontakt mit der Wirklichkeit und durch die tausend Kompromisse, die diese nötig macht, so manche ideale Forderung hatte aufgeben müssen, dafür aber lebensfähig geworden war.

Offentlich kündigte Wagner sein Vorhaben zum ersten Male in seiner im Dezember 1851 erschienenen *Mitteilung an meine Freunde* an: „An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die um meine Absicht kennen zu lernen sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Ver-

ständnisse künstlerisch mitzuteilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgültig, als sie mir überflüssig erscheinen muss" (IV, 417). Man sieht, wie diese Idee, die Wagner im Blute lag, an jenem bestimmten Vorhaben einer Aufführung des *Nibelungenringes* eine immer bestimmtere, festere Gestalt gewinnt; die Erbauung eines Festspielhauses mit Rücksicht auf diesen einen Zweck, nach langen, eingehenden Vorbereitungen Abhaltung dieses einen, bestimmten Festes, Fernhaltung jeglicher industriellen Absicht — das waren schon damals die Grundprinzipien der Festspielidee, und aus genau den selben Grundprinzipien erstand das Bayreuther Festspielhaus. — Aber auch über akzessorische Bestandteile dieser Idee, wie z. B. darüber, dass nur eine kleine Stadt, nicht eine grosse, den gedeihlichen Boden zu Festspielen abgeben könnte, war sich Wagner schon in jener frühen Zeit ganz klar. „Grosse Städte mit ihrem Publikum sind für mich gar nicht mehr vorhanden", schreibt er am 30. Januar 1852 an Liszt; „Ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zu dem Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke eigens irgendwo zusammenkommen, am liebsten in irgendeiner schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industriengeruche unserer städtischen Zivilisation: als solche Einöde könnte ich höchstens Weimar, gewiss aber keine grössere Stadt ansehen."

1862 Als nun Wagner sich endlich im Jahre 1862 gezwungen sah, einer Herausgabe der blossen Dichtung zum *Nibelungenring* zuzustimmen, schrieb er ein Vorwort dazu, in welchem der Festspielgedanke noch festere Gestalt gewann. Auf zehn Druckseiten ist hier die ganze Frage gründlich erörtert, und da es nicht mein Zweck sein kann, dem Leser das Studium von Wagner's Schriften zu ersparen, da ich im Gegenteil ihn hierzu so viel als möglich anregen möchte, so verweise ich jeden auf diese ebenso kurze als erschöpfende Darlegung, die man am Schlusse des VI. Bandes der *Gesammelten Schriften* finden wird. Die Unmöglichkeit, dramatische Werke wie die seinigen auf den bestehenden Theatern zu entsprechender Darstellung zu bringen, ergibt sich, wie der Meister sagt, aus der „vollkommenen Stillosigkeit der deutschen Oper und der fast grotesken Unkorrektheit ihrer Leistungen"; der unausbleibliche

Einfluss der Festspiele auf die Künstler, die sich hier zur vollkommenen Beherrschung einer einzigen Aufgabe sammeln können, der unvergleichlich grosse Eindruck auf ein Publikum, das nicht abgespannt von der Tagesarbeit ins Theater kommt, um Zerstreuung zu suchen, sondern „am Tage sich zerstreut, um nun, bei eintretender Dämmerung, sich zu sammeln“ . . . . . das wird alles hier überzeugend ausgeführt, und des Meisters damalige Prophezeiung: „Den Eindruck eines Bühnenfestspieles in der von mir bezeichneten Aufführungsweise können wir nicht hoch genug anschlagen“ hat seitdem eine reiche Erfahrung bewahrheitet. Wagner hatte aber eingesehen, dass mit seinem früheren Gedanken eines nur einmaligen Festspieles der Kunst nicht geholfen wäre. Schon 1853 hatte er Roeckel gegenüber geäussert, er werde „in einem zweckentsprechenden Theater ein Jahr lang alle seine Werke aufführen“ (R. 17); jetzt (1862) schlägt er diese Institution als eine dauernde vor „mit ein-, zwei- oder dreijährigen Wiederholungen“. Auch die Unsichtbarkeit des Orchesters wird in diesem Vorwort gefordert, und zwar aus akustischen, ästhetischen und dramatischen Gründen.

Im allgemeinen legt jedoch das grosse Publikum viel zu viel Gewicht auf diese Anlage des Orchesters; für manche Leute ist das Bayreuther Festspielhaus ein Theater wie jedes andere, nur mit tiefgelegtem, verdecktem Orchester, während im Gegenteil die geniale Lösung dieses Problems, welches von wirklich grossen Künstlern jederzeit als ein solches empfunden worden war, lediglich zu den vielen Einzelheiten gehört, die freilich geeignet sind, unser unbedingtes Vertrauen zu Wagner zu mehren, denen aber doch nur sekundäre Bedeutung zukommt. Schon die Florentiner des 17. Jahrhunderts verwiesen das Orchester hinter die Bühne; eine Beschreibung, die fast buchstäblich das Bayreuther Haus vorausverkündet, findet sich in Grétry's *Vorschlag zu einem neuen Theater,* wo er unter anderem fordert: „Das Orchester müsste verdeckt sein, und man müsste weder die Musiker noch die Lichter auf den Pulten sehen können;“ Goethe wünschte, „das Orchester sollte so viel als möglich verdeckt sein“, usw.[1]) Wie dies nun von Wagner

[1]) Vgl. den sehr eingehenden und auch technisch belehrenden Aufsatz von C. Kipke „Das unsichtbare Orchester“ in den *Bayreuther Blättern,* 1889, S. 324.

bewirkt wurde, wie er nicht bloss das Orchester verdeckte und das Bühnenbild an den Zuschauer heranrückte (wie seine Vorgänger verlangt hatten), sondern zugleich durch die stufenweise Versenkung es ermöglichte, die verschiedenen Instrumentengattungen gegeneinander auszugleichen — die Streichinstrumente z. B. zu oberst, das rauhere Blech, Posaunen und Tuben, ganz unten und schon von der Bühne verdeckt, die Holzbläser unter der Öffnung zwischen den Schalldecken — und wie hierdurch eine Verschmelzung des gesamten Tonkörpers zu einem früher nie gehörten einheitlichen Wohlklang erzielt wurde, das ist, wie gesagt, eine bewundernswerte Schöpfung des Genies; im Verhältnis aber zu der Idee, aus welcher die Festspiele hervorgingen, ist es doch nur ein materielles Moment, insofern also etwas Untergeordnetes.

1865 Jenes Vorwort hatte nun mit dem betrübenden Geständnis geschlossen, der Meister hoffe nicht mehr, durch eine Vereinigung kunstliebender Freunde das Ersehnte erreichen zu können: „Bedenke ich, wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren, so habe ich nicht den Mut, von einem hierfür zu erlassenden Aufrufe mir Erfolg zu versprechen.“ Dagegen hoffte er noch auf einen deutschen Fürsten, und das Schriftstück schloss mit der bangen Frage: „Wird dieser Fürst sich finden? Im Anfang war die Tat!“

Wie der Leser weiss, dieser Fürst fand sich:

„— — — un poète, un soldat, le seul Roi
De ce siècle où les rois se font si peu de chose!“
(Verlaine.)

Hierüber berichtet Wagner: „Es dürfte keiner poetischen Diktion noch auch einem ganzen poetischen Diktionär möglich werden, die entsprechende Phrase für die ergreifende Schönheit des Ereignisses zu liefern, welches durch den Zuruf eines hochgesinnten Königs in mein Leben trat. Denn wirklich war es ein König, der mir im Chaos zurief: ‚Hierher! Vollende dein Werk; ich will es!‘“ — Jedoch, jene selbe Offentlichkeit, die Wagner nicht zu der Verwirklichung seines so schönen und selbstlosen Festspielgedankens verhelfen konnte, besass die Macht, den Willen dieses „einzigen Königs unseres Jahrhunderts“ zu brechen und die Begründung der deutschen Bühnenfestspiele im Jahre

1865 zu hintertreiben. Ein herrliches erstes Festspiel vermochte allerdings der Meister in München durchzusetzen: jene viermalige Aufführung von *Tristan und Isolde* mit Bülow, Schnorr von Carolsfeld, Frau Schnorr und Mitterwurzer, und wir dürfen unbedingt jene Aufführungen vom Mai und Juni 1865 als die ersten Festspiele bezeichnen; dann aber musste er in abermalige, freiwillige Verbannung ziehen.

Es hat etwas sehr Komisches, wenn man heute in Münchener Theaterkreisen eifrig die nachträgliche Verwirklichung jenes projektierten Festspielhauses von Semper[1]) betreibt mit der Begründung, dass es sich so vorzüglich „rentieren würde". Also dazu wäre die Festspielidee da, um Aktienunternehmern die Taschen zu füllen? Merkt man denn gar nicht, dass die künstlerischen Leistungen eines Festspieles im Sinne Wagner's auf einer moralischen Grundlage ruhen und dass diese Grundlage heisst: „Es darf keinerlei Rücksicht auf irgendwelchen Gewinn bestehen?"[2]) In Bayreuth ist niemals für Geld gespielt worden; doch hat der Meister, nachdem er sich 30 Jahre lang dagegen gesträubt hatte, das Prinzip des öffentlichen Kartenverkaufs, also des Eintritts gegen Geld, zugeben müssen; erst durch dieses — wohl nicht ganz unbedenkliche — Zugeständnis wurden die Festspiele lebensfähig. Das Werk einer aufopferungsvollen, weisen und nicht allein selbstlosen, sondern geradezu „selbstverachtenden" geschäftlichen Leitung ist es seitdem gewesen, Einnahmen und Ausgaben in einem Gleichgewicht zu erhalten, wie es die Weiterführung der Festspiele erheischte; dass trotzdem manchmal gähnende Lücken entstanden, kann Den nicht wundern, der nur einen flüchtigen Blick in das Budget eines Bayreuther Festspiels geworfen hat; wer diese Lücken ausfüllte und den Festspielfonds vor dem Abbröckeln bewahrte, das braucht der Neugier nicht verraten zu werden. Ich wollte nur auf das eine aufmerksam machen: der Gedanke, es Bayreuth nachzumachen, Festspiele an anderen Orten ins Leben zu rufen, ist kein schlechter; das vertiefte Orchester allein wird es aber nicht machen, auch nicht „geniale Regiekunst", sondern die Nachahmung muss notwendigerweise dort anfangen, wo es

[1]) Vgl. S. 103.
[2]) *Lebensbericht*, S. 51.

jedem gelingen kann nachzuahmen, nämlich in der gänzlichen Selbstlosigkeit.

1870 Wie der Meister durch den siegreichen Krieg des Jahres 1870 ermutigt wurde, seinen Festspielgedanken wieder aufzunehmen; wie er diesmal nicht nur auf den „deutschen Geist" — wie immer — sondern auch auf das „deutsche Volk" vertrauen zu dürfen wähnte: das habe ich schon im Lebensgang erzählt, auch wie diese Hoffnung der Hauptsache nach getäuscht wurde. Wer sich über die Vorgänge dieser Zeit unterrichten will — die Wahl von Bayreuth, den Bau des Festspielhauses und seine gesamte Einrichtung, die verschiedenen Phasen, welche die Verwirklichung des Baues durchlief bis zu den Festspielen von 1876 und bis zur Abtragung des Defizits, das diese Festspiele hinterliessen — der lese im IX. Band der *Gesammelten Schriften* den „Schlussbericht bis zur Begründung von Wagner-Vereinen" und den Aufsatz über „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben", ferner in dem Jahrgang 1886 der *Bayreuther Blätter* die gesammelten „Briefe und Dokumente aus den Jahren 1871—1876" und schliesslich die höchst wertvolle Broschüre des Herrn Karl Heckel *Die Bühnenfestspiele in Bayreuth; authentischer Beitrag zur Geschichte ihrer Entstehung und Entwickelung* (Fritzsch, 1891).[1]) Ferner findet man im X. Band von Wagner's Schriften seinen „Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876" und alle Dokumente, die das zweite Patronat betreffen, zuletzt auch des Meisters Aufsatz über „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882". Und um dieses Dokumentarische gleich ganz zu erledigen, will ich noch erwähnen, dass Herr Glasenapp schon in den früheren Auflagen seiner Biographie über die Festspielzeit äusserst ausführlich berichtet hat, so dass deren neue, erweiterte Ausgabe gewiss dem unersättlichsten Wissbegierigen keinen Wunsch unerfüllt lassen wird. Mir bleibt hier nur wenig hinzuzufügen, da mein Werk kein chronistisches ist.

1872 Die Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth fand am 22. Mai 1872 statt. Aus allen Teilen Deutschlands

[1]) Namentlich dieser letzten Schrift ist manches in den folgenden Mitteilungen entnommen.

waren Künstler zu Hunderten nach Bayreuth hingeströmt. In den Grundstein legte der Meister folgenden sinnigen Vers:

Hier schliess' ich ein Geheimnis ein,
Da ruh' es viele hundert Jahr',
So lange es verwahrt der Stein,
Macht es der Welt sich offenbar.

In seiner Festrede sagte er u. a.: „Muss ich das Vertrauen in mich setzen, die hiermit gemeinte künstlerische Leistung zum vollen Gelingen zu führen, so fasse ich den Mut hierzu nur aus einer Hoffnung, welche mir aus der Verzweiflung selbst erwachsen ist. Ich vertraue auf den deutschen Geist und hoffe auf seine Offenbarung auch in denjenigen Regionen unseres Lebens, in denen er, wie im Leben unserer öffentlichen Kunst, nur in allerkümmerlichster Entstellung dahinsiechte. Ich vertraue hierfür vor allem auf den Geist der deutschen Musik, weil ich weiss, wie willig und hell er in unseren Musikern aufleuchtet, sobald der deutsche Meister ihnen denselben wachruft; ich vertraue auf die dramatischen Mimen und Sänger, weil ich erfuhr, dass sie wie zu einem neuen Leben verklärt werden konnten, sobald der deutsche Meister sie von dem eitlen Spiele einer verwahrlosenden Gefallkunst zu der echten Bewährung ihres so bedeutenden Berufes zurückleitete. Ich vertraue auf unsere Künstler und darf dies laut aussprechen an dem Tage, der eine so ausgewählte Schar derselben auf meinen blossen freundschaftlichen Anruf aus den verschiedensten Gegenden unseres Vaterlandes um mich versammelte: wenn diese, in selbstvergessener Freude an dem Kunstwerke, unseres grossen Beethoven's Wundersymphonie Ihnen heute als Festgruss zutönen, dürfen wir alle uns wohl sagen, dass auch das Werk, welches wir heute gründen wollen, kein trügerisches Luftgebäude sein wird, wenngleich wir Künstler ihm eben nur die Wahrhaftigkeit der in ihm zu verwirklichenden Idee verbürgen können." Im weiteren Verlaufe dieser Rede wies Wagner die Bezeichnung „National-Theater" für das Bayreuther Festspielhaus zurück: „Wo wäre die Nation, welche dieses Theater sich errichtete? ..... Nur Sie, die Freunde meiner besonderen Kunst, meines eigensten Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine Entwürfe mich an Teilnehmende zu

wenden . . . . . Und nur in diesem fast persönlichen Verhältnisse zu Ihnen, meine Gönner und Freunde, darf ich für jetzt den Grund erkennen, auf welchen wir den Stein legen wollen, der das ganze uns noch so kühn vorschwebende Gebäude unserer edelsten deutschen Hoffnungen tragen soll. Sei es jetzt auch bloss ein provisorisches, so wird es dieses nur in dem gleichen Sinne sein, in welchem seit Jahrhunderten alle äussere Form des deutschen Wesens eine provisorische war. Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut.“ Und er schloss mit den Worten: „Dieser Stein sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen eingab, meinem Anrufe zu folgen; der Sie mit dem Mute erfüllte, jeder Verhöhnung zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihrem Herzen sich wiederzuerkennen hoffen durfte: von dem deutschen Geiste, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruss zujauchzt!“ Abends fand dann im alten markgräflichen Opernhause eine Aufführung von Beethoven's „Wundersymphonie“ statt, wie sie nie wiederkehren wird: die grössten Virtuosen Deutschlands, an ihrer Spitze Wilhelmj, sassen im Orchester; die Solopartien wurden von Niemann, Betz, Johanna Jachmann-Wagner und Marie Lehmann gesungen; den Chor bildeten die Vereine von Riedel, Stern und Rebling, die besten des Reichs; den Taktstock führte Deutschlands grosser Meister. Unter diesen Auspizien wurde der Stein geweiht, auf dem sich das Festspielhaus erheben sollte.

1873 Was der Verwirklichung dieses Festspielhauses und der Festspiele von Anfang an offenbar die grösste Schwierigkeit in den Weg stellte, war jener Grundsatz, von dem der Meister durchaus nicht abweichen wollte: dass nur „die mitschöpferischen Freunde“ zur Beteiligung an dem Werke zugelassen werden sollten. Noch vor dem endgültigen Abkommen mit Bayreuth hatte Wagner an einen dortigen Freund geschrieben: „Es wird sogleich in das Auge zu fassen sein, dass es sich hier um keine Theater-Unternehmung für Gelderwerb handelt: die Vorstellungen werden nur von Eingeladenen und den Patronen der Unternehmung besucht; gegen Entree kann niemand zugelassen werden.“ Es sollten also Patrone, das heisst „mitschöpferische

Freunde", geworben werden; man brauchte nur eintausend Menschen zu finden (oder Verbindungen), die sich verpflichtet hätten, die Summe von je 300 Talern, nicht etwa auf einmal, sondern im Laufe einiger Jahre zu zahlen; nach zwei vollen Jahren waren jedoch erst 240 Patronatscheine ausgegeben, also nicht ein Viertel, und auf Kosten welcher Anstrengungen! Der Khedive von Ägyten, der 10000 Mark schickte, war hierbei der weitaus freigebigste Gönner und Förderer der deutschen Festspiele! Um die intensive Nichtbeachtung zu kennzeichnen, welcher Wagner's grosses und jetzt dem deutschen Geist zum ewigen Ruhme gereichendes Werk im weiten deutschen Reiche begegnete, will ich hier eine einzige kleine Tatsache zur Illustration einschalten. Ein von Dr. A. Stern im Auftrage der Wagner-Vereine verfasster „Bericht und Aufruf" wurde Ende 1873 an viertausend deutsche Buch- und Musikalienhändler mit Subskriptionslisten versandt; nicht ein einziger dieser vier Tausend nahm die geringste Notiz von der Sendung! und einzig und allein in Giessen haben einige Studenten ein paar Taler gezeichnet![1]) Zu gleicher Zeit aber hatten sich die Wagner-Vereine an 81 Hof- und Stadttheater mit der Bitte gewandt, Aufführungen zugunsten des Bayreuther Unternehmens zu geben — gewiss keine unbescheidene Bitte, da jedes dieser Theater durch Wagner's Werke schon ungeheure Summen eingenommen und die meisten seinerzeit den Verfasser mit einer einmaligen Bezahlung von 20 oder 30 Louisdor abgefunden hatten! Von den angegangenen 81 Theatern haben 78 überhaupt nicht, die übrigen drei aber abschlägig geantwortet! Nun glaube man aber nicht, dass die Sachkundigen Wagner's *Nibelungenring* nicht für lebensfähig ansahen und sich etwa aus diesem rein sachlichen Grunde ablehnend verhielten; mit nichten! Eine Gesellschaft „Wagneriana" bildete sich 1873 in Berlin und bot dem Meister eine Million an, wenn er die Festspiele nach Berlin verlegen wolle; 220000 Taler waren in so kurzer Zeit gezeichnet worden (mehr als zweimal soviel als mühsam im Laufe von zwei Jahren für Bayreuth zusammengerafft worden war), dass an dem Gelingen des Unternehmens nicht zu zweifeln gewesen wäre, wenn der Meister durch irgend

[1]) Schade, dass die Namen dieser braven Studenten nicht genannt werden.

etwas in der Welt dazu hätte bewogen werden können, von dem Dienste reinster, uneigennützigster Kunst abzuweichen. Mit ähnlichen lockenden Anerbietungen traten damals auch London und Chicago an Wagner heran. Wie gänzlich deutsch-ideal seine Gesinnung aber blieb, das zeigt uns ein Brief aus jenem selben hoffnungslosen — aber, wenn er nur gewollt hätte, für den Meister „millionenreichen" — Winter des Jahres 1873, ein Brief, worin er meint: „Es kommt fast mehr auf die Erweckung verborgener Kräfte des deutschen Wesens an, als auf das Gelingen meiner Unternehmung selbst."

1874 Im Januar 1874 musste nun Wagner feierlich und endgültig erklären, sein Unternehmen sei gescheitert. Zum Glück gelang es Freunden, ihn von einer voreiligen Veröffentlichung dieser Sachlage abzuhalten: inzwischen war Hilfe eingetroffen, von der einzigen Seite, von der Wagner jemals Hilfe in ausreichendem Masse zuteil geworden ist. Schon zur Grundsteinlegung hatte König Ludwig II. „an den deutschen Dichter-Komponisten Herrn Richard Wagner" telegraphiert: „Aus tiefstem Grund der Seele spreche ich Ihnen, teuerster Freund, zu dem ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten und aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem grossen Unternehmen im nächsten Jahre. Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint." Jetzt und damit die Arbeiten am Bau nicht eingestellt werden müssten, gewährte der König einen Vorschuss aus seiner Kabinettskasse. Es muss jedoch bemerkt werden, dass es sich sowohl in diesem Falle wie auch später bei der Deckung des Defizits einzig um eine Kredit-Gewährung handelte, und da die vorgeschossenen Summen durch die Sequestrierung der Tantiemen Wagner's an der Münchener Hofbühne gesichert und gedeckt wurden, so ist es in letzter Reihe der Meister selber und kein anderer, der das Festspielhaus erbaut hat. Mit grossen Sorgen musste dennoch Wagner 1876 an die Aufführung gehen: „Unsere Sorgen sind gross," schreibt er am 4. Februar, „und schliesslich muss ich den Vorsatz, die Aufführungen in diesem Jahre noch stattfinden zu lassen, für tollkühn ansehen. Wir sind mit den Patronatscheinen bis 400, bedürfen aber den neuesten Berechnungen nach 1300, um auszukommen. Das ursprünglich projektierte Unternehmen ist also eigentlich vollkommen gescheitert." Und doch, es hätte noch

immer kein Defizit gegeben — so gross war das Interesse, welches sich im letzten Augenblick in ganz Deutschland und weit darüber hinaus für die Festspiele kundgab, und so unerhört war das künstlerische Gelingen! — das Defizit war das Werk der Presse, welche, wie Herr Karl Heckel sehr richtig sagt, mit geradezu „fanatischer Wut“ Bayreuth zu schädigen bestrebt war.

Hier muss ich aber diese Darstellung einen Augenblick unterbrechen, um wenigstens einige von denen zu nennen, die, wenn auch durch ihre Vereinzelung zu verhältnismässiger Ohnmacht verurteilt, dennoch durch rastlose Arbeit das Zustandekommen der Festspiele in anerkennenswerter Weise förderten.

Muncker und Feustel

Zunächst ist des Bürgermeisters von Bayreuth Dr. von Muncker zu gedenken, der von dem ersten Besuch des Meisters in Bayreuth im Jahre 1871 an bis zu dem heutigen Tage[1]) sich schier unzählige Verdienste um die Festspiele erworben hat. Ohne seine Umsicht, seinen Takt, sein zähes Festhalten, seine unbedingte Ergebenheit wäre das Unternehmen sicherlich nicht gelungen. Ihm fiel unter anderem die nicht sehr leichte Aufgabe zu, während der vielen schweren Jahre Wagner's Werk gegen die nicht immer sehr geneigten Bayreuther Bürger und ihre Stadtvertretung zu verteidigen. — Nach mancher Richtung hin noch bedeutender und erfolgreicher war der Einfluss, den der Bayreuther Bankier Friedrich Feustel (später Reichstagsmitglied) auf den Gang der Dinge ausübte. In ihm gewann Wagner einen der fähigsten Freunde seines Unternehmens. Die Verdienste solcher Männer lassen sich schwer aufzählen, kaum überblicken; was wir in Dokumenten sehen, ist ja das Wenigste; hier handelt es sich um tägliche, stündliche Dienste von der ersten Beratung bezüglich eines geeigneten Bauplatzes an bis zu den tausend und abertausend Plackereien der Festspiele selbst und zu der ganzen so schwierigen und damals so unerfreulichen finanziellen Gebarung. Es ist das alles ein Wirken im Verborgenen, ohne Lohn, ohne Ruhm, ohne Anerkennung — ausser vom Meister selber, der nicht müde wird, seine Dankbarkeit auszusprechen, und der den Anteil der Herren vom Festspielverwaltungsrat (Muncker, Feustel und Advokat

[1]) Bürgermeister von Muncker starb 1899.

Käfferlein) in einem offenen Brief als „einzig ermöglichend“ bezeichnet.

Adolf von Gross

Diese Namen habe ich vorangestellt: gerade weil das Wirken dieser Männer ein verborgenes war, darum verdienen sie an erster Stelle genannt zu werden. Und da möchte ich gleich noch einen Namen hinzufügen, den des Herrn Adolf von Gross. Noch ehe er offiziell in den Verwaltungsrat der Festspiele berufen wurde (was meines Wissens erst nach den sechsundsiebziger Festspielen geschah), hat dieser Mann um die Administration des Unternehmens sich die grössten Verdienste erworben; seitdem wurde er aber immer mehr zum alleinigen Verwalter. Wer die Bedeutung der Krisis ermisst, die durch des Meisters Tod über Bayreuth hereinbrach, wer eine Ahnung davon hat, was es hiess, die Festspiele über die Jahre 1883 bis 1889 hinwegzuretten, der wird dem Manne, der das vollbracht hat, seine Bewunderung nicht vorenthalten können. Wurde auch das künstlerische Erbe Wagner's durch seine Gattin vor dem Untergang geschützt, gedieh es auch in ihren Händen zu nie geahntem Glanz und Sieg, so darf doch niemals übersehen werden, dass diese Tat unmöglich gewesen wäre, hätte nicht ein Mann gelebt, der — durch eine seltene Vereinigung von Fähigkeiten zu diesem besonderen Werke wie von der Vorsehung erschaffen — diese seine Bestimmung auch begriff und nunmehr sein ganzes Leben, seine ganze Kraft, jeden Atemzug dem Festspielgedanken Richard Wagner's widmete. Ich habe vorhin davon gesprochen, dass die Bayreuther Festspiele auf einer moralischen Grundlage ruhen: ohne Übertreibung dürfen wir sagen, dass diese moralische Grundlage sich in der herben, starken, echt deutschen Persönlichkeit dieses Kurwenal verkörpert hat.

Gräfin Wolkenstein

Wende ich mich nun zu den anderen aufopferungsvollsten Freunden der ersten Bayreuther Zeit zurück, so folge ich dem Beispiel des Meisters, wenn ich drei Namen hervorhebe, die keinem Verehrer Wagner's unbekannt bleiben dürfen: Freifrau Marie von Schleinitz, Karl Tausig und Emil Heckel.

Ich weiss nicht, ob man das Richtige trifft, wenn man Gräfin Wolkenstein,[1]) wie bisweilen geschieht, eine „Gönnerin“

[1]) Freifrau von Schleinitz, damals die Gemahlin des bekannten Hausministers Kaiser Wilhelms I., des Freiherrn, später Grafen Schleinitz, vermählte

des Meisters nennt; ich möchte sie lieber als eine Mitarbeiterin an seinem Bayreuther Werk bezeichnen. Sie war durchaus nicht die Frau, ihre hohe gesellschaftliche Stellung so aufzufassen, als könnte es für sie genügen, einen Mann wie Wagner zu „protegieren"; König Ludwig war ihr ja mit gutem Beispiel vorangegangen, und so stellte sie sich buchstäblich in den Dienst des Genies, unermüdet arbeitete sie für ihn, unentwegt focht sie und ertrotzte sie für seine Sache. Heute kann man sich schwer vergegenwärtigen, was das hiess, in den Jahren 1871 bis 1876 das Panier Wagner's hochzuhalten: hätten nur ein Dutzend Männer soviel Kühnheit und Überzeugungskraft gezeigt wie diese eine Frau, so wären die Bayreuther Festspiele unter anderen Auspizien ins Leben getreten. In der Widmung seiner Schrift über das Bayreuther Festspielhaus an Gräfin Wolkenstein sagt der Meister: „Es geschieht auf Antrieb des Wunsches, die lebendige Teilnehmerin, deren unermüdlichem Eifer und Beistande meine grosse Unternehmung fast ausschliesslich ihre Förderung verdankt, laut bei dem Namen zu nennen, der von mir und jedem wahren Freunde meiner Kunst mit inniger Verehrung genannt wird." Und mehrere Jahre später, als Wagner den ganzen Gang dieser so bewegten, hoffnungsreichen und sorgenvollen Zeit überblicken konnte, bezeichnete er diese edle Freundin als „die Hauptkraft, deren rastloser Tätigkeit er das materielle Zustandekommen seines Unternehmens einzig verdanke!" Er schreibt da ferner: „Unumwunden bekenne ich, dass ohne die jahrelang mit stets erneuter Energie durchgeführte Werbung dieser gesellschaftlich so bedeutend gestellten, in allen Kreisen hochgeehrten Frau, an eine Aufbringung der Mittel zur Bestreitung der nötigsten Kosten der Unternehmung, an eine Förderung derselben nicht zu denken gewesen wäre. Unermüdet wie unverwundbar setzte sie sich dem Belächeln ihres Eifers, ja selbst der offenen Verspottung von seiten unserer so schön gebildeten Publizistik aus . . . . ." *(Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876,* X, 144). Das einzige, was nach diesen Zitaten noch zu sagen bleibt, ist, dass die Freundschaft dieser seltenen

sich nach dem Tode ihres ersten Gatten mit dem österreichischen Botschafter Graf von Wolkenstein-Trostburg.

Frau sich als eine von jenen echten erwiesen hat, die auch über den Tod hinaus die Treue wahren.

Karl Tausig

Von Karl Tausig ist leider nur wenig zu berichten, da er bereits am 17. Juli 1871 starb. Schon seit den fünfziger Jahren war dieser grosse Musiker ein treuer und ergebener Freund Wagner's. Als nun der Bayreuther Gedanke festere Gestalt gewann, erfasste Tausig, wie der Meister berichtet, „diese Angelegenheit als eine ganz persönlich ihm zufallende Aufgabe". Die ganze allererste Organisation ist sein Werk, und bei seiner riesigen Energie und hohen praktischen Begabung ist gar nicht abzusehen, welchen Erfolg er möglicherweise errungen hätte, wäre er nicht gleich im ersten Jahre gestorben. Auch künstlerisch war der Verlust gerade dieses Mannes ein grosser, unersetzlicher. Wie Schnorr unter den Sängern so war Tausig unter den ausübenden Musikern jener Zeit bei weitem der genialste; wenn man von Bülow absieht, so dürfte man wohl ganz ruhig sagen der einzige wirklich geniale. Als er starb, war er gerade mit der Zusammenstellung eines Orchesters beschäftigt, welches, unter seiner Leitung ausgebildet, den Kern des Bayreuther Orchesters ausgemacht hätte. Das Schicksal war für Wagner hart: kaum hatte er die zwei Ausserordentlichen gefunden, Schnorr und Tausig, so schwanden sie wieder aus seinem Leben; in beiden Fällen hiess es „den grossen Granitblock nunmehr durch Backsteine ersetzen".[1])

Emil Heckel

Der dritte Name ist der eines schlichten deutschen Mannes, dem gewissermassen typische Bedeutung zukommt, wobei allerdings zu wünschen wäre, dass recht viele sich diesen „Typus" als Muster vor Augen halten wollten. Emil Heckel ist der Begründer des allerersten Richard Wagner-Vereines, nämlich des Mannheimer Vereines. Infolge seiner Anregung entstanden dann erst in vielen anderen deutschen — und ausserdeutschen — Städten ähnliche Verbindungen, und wenn die praktischen Erfolge dieser Vereine für die Förderung der Bayreuther Festspiele verhältnismässig — oder unverhältnismässig — gering geblieben sind, so war das wahrlich nicht die Schuld dieses unermüdlich eifrigen Mannes; überall stiess er auf absolute Gleichgültigkeit: die Presse verhöhnte ihn, wie nicht anders

[1]) Vgl. S. 111.

zu erwarten war, und der deutsche Michel schnarchte vergnügt weiter. Man darf aber auch die Erfolge der Wagner-Vereine nicht allzu niedrig anschlagen; sie dienten doch dazu, Interesse und Verständnis, wenn auch nicht Opferwilligkeit, zu erwecken. Und was Heckel persönlich anbetrifft, so verdient er gewiss auch den Namen eines wirklichen Mitarbeiters am Bayreuther Werke; dafür zeugen die Briefe des Meisters an ihn und die Bezeichnung als „vorzüglich tatkräftiger Freund", Band IX, S. 386. Seine wahre, grosse Bedeutung erkenne ich aber vor allem darin, dass er in dieser Sache die Ehre des deutschen Bürgerstandes gerettet hat; deswegen wird auch sein Name in Verbindung mit der Geschichte der Bayreuther Festspiele immer genannt werden.

Eine Nomenklatur zu geben, ist nicht mein Zweck; darum übergehe ich viele hochverdiente Namen. Nur das will ich noch einmal hervorheben, dass ein jeder, der Bayreuth zu dienen hatte, in selbstloser Weise das Opfer seiner Zeit, seiner Kräfte und seiner Mittel bringen musste, wie der Meister im November 1875 schrieb: „Von keiner Seite wird der mindeste Gewinn, allermeistens aber aufopferungsvolle Bemühung und Mitarbeit in Anspruch genommen." Ehre allen denen, die Wagner's „Vertrauen in den deutschen Geist" rechtfertigten!

Kehren wir zu den Festspielen des Jahres 1876 zurück.

Im Jahre 1875 hatten vom 1. Juli bis zum 12. August 1875
Vorproben stattgefunden, und am 1. August dieses Jahres ertönte zum ersten Male das Orchester aus dem „mystischen Abgrund". — Im Jahre 1876 mussten nun alle mitwirkenden Künstler sich 1876
für volle drei Monate verpflichten: die Proben begannen am 1. Juni und dauerten bis zum 9. August; die drei öffentlichen Aufführungen des Zyklus fanden vom 13. bis zum 30. August statt. Die Zeit der Proben ist in Wahrheit in Bayreuth immer die schönste gewesen; denn da hatte Wagner nur diejenigen um sich, denen das Gelingen wirklich am Herzen lag, die durch eingehendes Studium und durch tägliche Unterweisungen des grossen Schöpfers in die Herrlichkeiten des gewaltigen Werkes eingeweiht wurden: die Künstler, und dann noch die wenigen allernächsten und wirklichen Freunde seiner Sache. Schon bei den Vorproben des Jahres 1875, wo nur ein Teil der Szenerie fertiggestellt war und vieles an der anzen Einrichtung des Hauses

noch fehlte, war die Begeisterung unbeschreiblich. Im Jahre 1876 wuchs nun diese Begeisterung von einer Probe zur anderen, und wir dürfen die Generalprobe vom 6. bis zum 9. August als das echte, eigentliche, ungetrübte „Festspiel" betrachten. Wie Glasenapp berichtet: „Wohin man trat, begegnete man nur Verzauberten, die in der gleichen wunderbaren Welt des Ideals lebten." Die Gegenwart König Ludwig's II., des „Mitschöpfers von Bayreuth", wie Wagner ihn bezeichnete, verlieh dieser Die Presse Generalprobe die letzte Weihe. — Mit Recht war aber der König noch am Abend des 9. August nach Hohenschwangau zurückgeeilt. Am 13. August begann das erste Bühnenfestspiel, doch leider nicht, wie der Meister es immer wieder gewünscht hatte, „unter uns", worunter er alle diejenigen verstand, die es ernst mit deutscher Kunst meinten, die als „mitschöpferische Freunde" fähig und gewillt wären, das Gebotene in der selben Stimmung aufzunehmen, in der es ihnen von der auserlesensten Schar deutscher Künstler mit dem grossen deutschen Meister an der Spitze geboten wurde. Auf Bewunderung für sein Werk kam es Wagner nicht im geringsten an, wohl aber auf Anerkennung für eine in der Geschichte der Welt noch niemals dagewesene künstlerische Tat; er durfte schliesslich, ohne unbescheiden zu sein, darauf rechnen, dass schon das Bestreben, aus welchem das Bayreuther Festspiel hervorgegangen war, das gänzlich uneigennützige Bestreben, dem deutschen Volk ein Originaltheater, einen eigenen musikalisch-dramatischen Stil, eine aus seiner ureigensten Entwickelung hervorgegangene neue dramatische Form zu schenken, selbst bei einem sehr geringen Grad des Gelingens einer milden, nachsichtigen, sympathischen Beurteilung begegnen werde. Aber weit gefehlt! Neben den leider nur nach Hunderten Zählenden, welche die Begeisterung für deutsche Kunst nach Bayreuth führte, hatte die ganze schlaue Schar der Sendlinge aus dem feindlichen Lager es verstanden, sich unter dem Deckmantel der Patronatscheine ins Festspielhaus einzuschmuggeln. Die deutsche Presse hatte während der schweren Jahre des Baues und der Vorbereitungen Bayreuth abwechselnd durch Spott und durch Verschweigen nach Möglichkeit und mit grossem Erfolg zu schädigen und unmöglich zu machen gesucht. „Ich habe nicht geglaubt, dass Sie es zustande bringen würden", sagte Kaiser Wilhelm zu Wagner; die

Zeitungen hatten eben dafür gesorgt, dass vom Monarchen bis zum Handwerker niemand daran „glauben“ sollte. Nun hatte der Meister es doch zustande gebracht! Und jetzt sassen die Vertreter dieser selben Presse in dem geweihten Raume des Bayreuther Festspielhauses, der wahrlich nicht für sie bestimmt war, und erledigten sich hernach pünktlich ihres Auftrages, alles herunterzureissen, alles zu verhöhnen, alles zu begeifern. Kaum ein oder zwei Zeitungen in ganz Deutschland schlugen einen einigermassen anständigen Ton an, wie z. B. die Kölnische Zeitung, oder einen wirklich anständigen, wie der Berliner Börsenkurier.[1]) Einige von jenen Herren waren die selben, die 1861 das Fiasko des *Tannhäuser* in Paris hatten herbeiführen helfen; eine solche Hartnäckigkeit regt fast zur Bewunderung an. Das wirklich Traurige ist aber nicht so sehr die Haltung der Presse — fühlte sich diese als die geborene Feindin deutscher Kultur, so war das ihre Sache — wie die Tatsache, dass das gebildete deutsche Publikum einer solchen Presse alles glaubte und ihrem seichten Geschwätz mit dem grössten Eifer Gehör schenkte. Aus diesen Zeitungsberichten über die Bayreuther Festspiele entstanden Broschüren, die zwanzig und mehr Auflagen erlebten und denen ihre kindische Nichtigkeit und ihre nicht selten obszöne Blödigkeit eigentlich nur als Brechmittel hätten Erfolg sichern dürfen. Der endgültige Sieg blieb dieser Kabale allerdings nicht, wieviel gelang ihr aber! Ihr gelang es, das Publikum im Jahre 1876 von dem Besuch des zweiten und dritten Zyklus abzuschrecken und dadurch das drückende Defizit herbeizuführen; hierdurch wurde aber der Meister in die Notlage versetzt, sein Hauptwerk, den *Nibelungenring* — wie er es nach dreissig Jahren der Arbeit und des Kampfes verwirklicht hatte, dieses Werk, das er für Bayreuth allein geschrieben und für das er Bayreuth gebaut hatte — an einen Theateragenten zu verkaufen, Kostüme, Dekorationen, alles

[1]) Der Name des Herrn George Davidsohn verdient für diese mutige und einsichtsvolle Haltung von allen Verehrern deutscher Kunst stets hochgehalten zu werden. Mit seiner so vereinzelt dastehenden gerechten, kenntnisreichen und begeisterten Berichterstattung ist aber das Verdienst dieses hervorragenden Journalisten noch lange nicht erschöpft: gleich nach dessen frühem Tode hatte er an Tausig's Stelle die Organisation des Patronatsvereines in Berlin übernommen und unermüdet für die Bayreuther Sache gewirkt.

wie es dastand. Hierdurch verlor er jede Hoffnung auf die so erwünschte Wiederholung des *Ringes* in Bayreuth; hierdurch überlieferte er das Werk seines Lebens der opernmässigen Verhunzung. Eine weitere Folge war aber die zeitweilige Sistierung der Festspiele: kaum begonnen, waren sie schon wieder eingestellt. Und dies wiederum übte den nachteiligsten Einfluss auf das im Jahre 1877 gegründete zweite Patronat und vereitelte die Begründung jenes von Wagner geplanten mehrjährigen Übungskursus, „um Sänger, Musiker und Dirigenten zur richtigen Ausführung der Werke wahrhaft deutschen Stiles verständnisvoll zu befähigen". Was hierdurch der deutschen Kunst verloren ging, ist geradezu unermesslich. Sechs Jahre lang blieben die Kräfte dieses einzigen Mannes für die Entwickelung deutscher Bühnenkunst unbenutzt; erst wenige Monate vor seinem Tode durfte er sein letztes Werk, *Parsifal,* noch in Szene setzen. Das war den Berichterstattern bei den Festspielen von 1876 gelungen; darum gehört es auch zur Geschichte jener Festspiele.

Die Künstler

Über die Festspiele von 1876 selbst hat der Meister in jenem oft erwähnten *Rückblick* alles gesagt, was gesagt werden musste: ich verweise also darauf. Nur eines möchte ich daraus anführen, das nämlich, was Wagner über die Bedeutung der bei den Festspielen mitwirkenden Künstler sagt: „Wenn ich mich ernstlich frage, wer mir dieses ermöglicht hat, dass dort auf dem Hügel bei Bayreuth ein vollständig ausgeführtes, grosses Theatergebäude, ganz nach meinen Angaben, von mir errichtet steht, welches nachzuahmen der ganzen modernen Theaterwelt unmöglich bleiben muss, sowie dass in diesem Theater die besten musikalisch-dramatischen Kräfte sich um mich vereinigten, um einer unerhört neuen, schwierigen und anstrengenden künstlerischen Aufgabe freiwillig sich zu unterziehen, und sie zu ihrem eigenen Erstaunen glücklich zu lösen, so kann ich in erster Linie mir nur diese verwirklichenden Künstler vorführen, deren von vornherein kundgegebene Bereitwilligkeit zur Mitwirkung in Wahrheit erst den ausserhalb stehenden ungemein wenigen Freunden meines Gedankens es ermöglichte, für die Zusammenbringung der nötigen materiellen Mittel sich zu bemühen." Ähnlich hat sich der Meister oft geäussert, und bei Gelegenheit eines Banketts im Jahre 1882

im Parsifal-Monat erklärte er noch ein letztes Mal und mit besonderer Feierlichkeit, „seine Hoffnung für die Zukunft beruhe auf den Künstlern und auf den Künstlern allein“. Das kann nun gar nicht laut genug wiederholt werden. Sagte ich vorhin, der wackere Emil Heckel habe die Ehre des deutschen Bürgerstandes gerettet, so möchte ich jetzt sagen: die deutschen Künstler haben in ihrem treuen, einmütigen, begeisterten Halten zu Wagner die Ehre des ganzen deutschen Volkes gerettet. Was die Skribenten verbrochen hatten — jene Menschengattung, über die Beethoven in seiner Wut ausruft: „Vieles Schwätzen über Kunst, ohne Taten!!!!!“ — was das deutsche Volk sich durch seine Leichtgläubigkeit, Energielosigkeit, Überzeugungslaue zuschulden kommen liess, das haben die Künstler wieder wettgemacht. Goethe meint:

„Niemand muss hereinrennen
Auch mit den besten Gaben;
Sollen's die Deutschen mit Dank erkennen,
So wollen sie Zeit haben“.

Von den deutschen Bühnenkünstlern und ausübenden Musikern gilt das aber nicht; sie haben sich mit der Sache Wagner's von Anfang an identifiziert, und sie verdienen es, seinen Ruhm zu teilen. Man vergesse auch nicht, dass damals Mut dazu gehörte, sich zu Wagner zu bekennen; man vergesse nicht, dass diese Künstler sich vor „unerhört neue, schwierige und anstrengende Aufgaben“ gestellt fanden, so dass sie auch unerhört zu arbeiten hatten; man vergesse nicht, dass die Entschädigung, die Bayreuth ihnen bot, kein Verdienst, sondern nur eine Schadloshaltung war; man vergesse nicht, dass diese tüchtigen Leute sich die Feindschaft der Presse, von der sie in so hohem Masse abhängen, durch ihr Verhalten zuzogen. In ihrer Tat lag also wahre Begeisterung; in ihrem Herzen brannte doch, wie in dem νάρθηξ des Prometheus, etwas von jenem himmlischen Feuer, welches die Götter uns sonst so gründlich gelöscht zu haben scheinen

Ein anderes ist es, sobald man Namen zu nennen beginnt. Ein Schnorr von Carolsfeld, eine Wilhelmine Schröder-Devrient und ein Tausig oder Bülow haben 1876 nicht mitgewirkt. Es ist abgeschmackt, das zu leugnen; ausserdem ist es ein Vergehen gegen die Majestät des wirklich Genialen. Übrigens be-

deutete diese Tatsache vielleicht keinen absoluten Nachteil für die ersten Festspiele. Nichts liegt dem Charakter des deutschen Kunstwerkes ferner als das „Sternen"-Unwesen; und vielleicht hätte die stürmische Genialität eines Tausig z. B. sich nicht so eng in alle Intentionen des Meisters gefügt, wie dies dem scharfen Verstand eines Hans Richter und seiner unvergleichlich virtuosen Beherrschung des Orchesters in hohem Masse möglich wurde. Nein, loslösen soll man diese Künstler nicht aus dem Ganzen, in das sich ein jeder so harmonisch fügte, dass ihre Gesamtleistung — jedem Wink des Meisters gehorsam — zu einer epochemachenden Tat in der Geschichte der Kunst wurde. Und will man durchaus Namen nennen, so nenne man nicht allein die Sänger erster Rollen; gerade die kleineren Rollen und die Chöre waren von jeher der Glanzpunkt der Bayreuther Festspiele; man vergesse auch nicht die wirklich bedeutenden Musiker, die, wie Professor Porges, von jenen ersten Münchener Festspielen des Jahres 1865 an bis heute[1]) einen verdienstvollen Anteil an diesen unerreichten Leistungen hatten. Vor allem aber nenne man dann an erster Stelle, wie der Meister selbst es tut, solche hervorragenden Kräfte wie Karl Brandt, den Maschinisten, „die Hauptstütze bei der Durchführung des ganzen Planes" (X, 149) sowohl des Festspielhausbaues als der Festspiele.

1882 Näheres über die Festspiele von 1882, in welchen *Parsifal* zur ersten Aufführung gelangte, findet der Leser in Wagner's Aufsatz *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882.* Der Sieg, den Wagner's Werke inzwischen auf den meisten Bühnen errungen hatten, die Tatsache, dass der von der Presse als monströs und gänzlich unmöglich geschilderte *Ring des Nibelungen* durch ganz Europa im Triumph gezogen war, hatten die Stimmung schon merklich geändert; auch die Presse begann ihre Taktik zu ändern. Ich könnte einen Pamphletschreiber nennen, der sowohl 1861 als 1876 einen hervorragenden Anteil an dem Vernichtungswerke genommen hatte und der sich 1882 für einen Freiplatz meldete als „Anhänger Wagner's!" Derartige Anhängerschaft war und ist eine sehr bedenkliche Zugabe für die ideale Sache Wagner's und der Festspiele. Man vertauschte

[1]) Porges starb 1900.

den offenen Feind mit dem falschen Freunde. Die fernere Geschichte von Bayreuth hat nun gezeigt, was von diesen Freunden zu halten ist: Wagner wurde mit einem Male zum Genie proklamiert; der Krieg richtete sich aber nunmehr gegen seine Erbschaft, Bayreuth, und gegen jenes ganze Vermächtnis, das er „in unser Herz gesenkt“ und das wir unter dem Namen „Bayreuth“ zusammenfassen.[1]) Der Meister selber erlebte diesen Wendepunkt kaum. Am Vorabend des vollen — aber doch noch lange nicht gefestigten — Sieges von Bayreuth starb er.

Auch hier wiederum tat sich bei einem grossen Teil der 1883—1894
deutschen Künstler ein schöner Zug von Treue und Glauben kund; nur wenige fielen ab von Bayreuth. Das weitere gehört kaum in eine Lebensgeschichte Richard Wagner's, insofern aber doch, als alles, was Bayreuth bis heute geleistet hat, ein direkter Ausfluss seiner ausdrücklichen Bestimmungen ist. In dem Bayreuther Schulplan des Jahres 1877 war eine allmähliche Aufführung seiner älteren Werke vom *Fliegenden Holländer* an vorgesehen worden (vgl. X, 25), und später, als dieser Plan unausgeführt blieb und das Weiterbestehen der Festspiele sich in erster Reihe auf die Anziehungskraft des *Parsifal* gründen musste, erklärte Wagner, er beabsichtige, „nach *Parsifal* alljährlich eines seiner älteren Werke aufzuführen“. Dass dies nun trotz seines Heimganges möglich wurde, verdanken wir jener „ganz unerhört seltsam begabten Frau“,[2]) die nach fast zwanzigjährigem Leben in des Meisters unmittelbarster Nähe wie kein zweiter Mensch in alle seine Intentionen eingeweiht war. Wie gross ihr Anteil an dem Zustandekommen von Bayreuth überhaupt war, lässt sich schwer ermessen, da ihre Tätigkeit mit der des grossen Meisters zu einer einzigen Tat verschmilzt. Hier unterscheiden zu wollen, wäre pietätlos; denn hier konnte einzig ein Wille herrschen und ein Wille gehorchen.

[1]) Heute ist es Mode, von Wagner mit Bewunderung zu sprechen und alle Insulte für seine ernsten und unabhängigen Anhänger aufzusparen; man lasse sich aber durch den lächerlichen Popanz — jenen langhaarigen, motivsüchtigen Fanatiker — nicht erschrecken; auch diese Taktik ist alt; schon am 2. Juli 1852 schreibt Wagner an Uhlig über einen Zeitungsaufsatz: „Die gallige, gemein injuriöse Antwort galt nur meinen ‚Lobhudlern‘, benahm sich aber vor mir selbst scheu und respektvoll. Das alte Manöver!“ Also bereits 1852 war das ein „altes Manöver!“

[2]) Vgl. S. 115.

Bezüglich der Festspiele von 1876 kann uns das Zeugnis Emil Heckel's genügen: „In wie segensreicher Weise diese durch den Besitz der seltensten Eigenschaften ausgezeichnete Frau bei der Verwirklichung der Pläne des Meisters und ganz besonders bei den Vorbereitungen zur Aufführung des Bühnenfestspieles mitwirkte, das ist nur den näheren Freunden Wagner's bekannt geworden ..... Ihr Anteil an dem endlichen Gelingen des Unternehmens ist unermesslich gross.“ [1]) Tiefer als in irgendein anderes war gerade in dieses Herz „das Vermächtnis gesenkt“, und fähiger als irgendeine andere war gerade diese Intelligenz, dem Vermächtnis, wie Wagner sagt, „neue Nahrung zuzuführen“, es nicht als ein Idol zu pflegen, sondern als ein Lebendiges, Wachsendes, neue Blüten des Lebens Tragendes. Und so wurde nicht allein *Parsifal* gerettet, sondern nacheinander gelangten zur festlichen Aufführung *Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Tannhäuser, Lohengrin* und zuletzt *Der Fliegende Holländer.*[2]) Namentlich diese drei letzten Werke wirkten wie Offenbarungen auf der Bayreuther Bühne. Der Meister selber hatte öfters erklärt, er habe sie niemals so aufführen sehen, „wie er sie sich gedacht“, denn immer und überall „werde das Drama als überflüssig beiseite gelassen“; die grosse Popularität dieser Werke beruhe „auf einem Missverständnisse“ oder wenigstens „auf einem durchaus mangelhaften Verständnisse seiner eigentlichen künstlerischen Absicht“.[3]) In Bayreuth wurde nun das Drama so kräftig und plastisch herausgearbeitet — was namentlich bei den Werken aus der ersten Lebenshälfte notwendig ist, weil, wie Wagner sagt, „ein Stück Oper noch drinsteckt“ — dass man zum ersten Male erfuhr, „wie der Dichter sie sich gedacht hatte“. Hatte der Ring im Jahre 1876 das Wesen

[1]) Vergleiche die obengenannte Broschüre Karl Heckel's, S. 41.

[2]) Anbei eine Aufzählung der Festspiele, die bis jetzt stattgefunden haben: 1. 1876 *Der Ring des Nibelungen.* — 2. 1882 *Parsifal.* — 3. 1883 *Parsifal.* — 4. 1884 *Parsifal.* — 5. 1886 *Parsifal, Tristan und Isolde.* — 6. 1888 *Parsifal, Tristan und Isolde, Die Meistersinger.* — 7. 1889 Das selbe. — 8. 1891 *Parsifal, Tristan und Isolde, Tannhäuser.* — 9. 1892 *Parsifal, Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Tannhäuser.* — 10. 1894 *Parsifal, Tannhäuser, Lohengrin.* — 11. 1896 *Parsifal, Der Ring.* — 12. 1897 *Parsifal, Der Ring, Die Meistersinger.* — 13. 1899 *Parsifal, Der Ring, Die Meistersinger.* — 14. 1901 *Parsifal, Der Ring, Der Fliegende Holländer.*

[3]) Vgl. V. 174, IX, 253, R. 12 usw.

und die Lebensfähigkeit der Festspielidee dargetan; hatte *Parsifal* nach der sinnigen Bestimmung des Meisters die Bayreuther Bühne zu ihrem ferneren Wirken „geweiht"; hatten *Tristan* und die *Meistersinger* den endgültigen Sieg Bayreuths über alle Theater der Welt in einer Weise dargetan, dass hierüber keine Diskussion mehr möglich war und dass von nun an die Kunstsinnigen zu jedem Festspiel aus allen Teilen der Welt zu Tausenden herbeiströmten: so haben die Aufführungen des *Tannhäuser* und *Lohengrin* namentlich den Erfolg gehabt, uns tiefer in das individuelle Wesen der Kunst Wagner's einzuweihen: diese Werke aus der Krisis seines Lebens haben uns das Werden seiner neuen dramatischen Form und zugleich das eigene Herz des schaffenden Künstlers unendlich nahe gebracht.

Das ist in wenigen Worten, was Bayreuth seit dem Tode seines unsterblichen Schöpfers geleistet hat: so hat man dort seines „Vermächtnisses" gewaltet. Wer die Seele dieses grossen Wirkens war, habe ich soeben gesagt; den Namen des Mannes, ohne dessen aufopferungsvolle Treue dieses Wirken nicht möglich gewesen wäre, habe ich auch genannt. Unter den Künstlern fand viel Wechsel statt, wie die Zeit das mit sich bringt und wie der Meister es auch gewünscht hatte. Hermann Levi und Felix Mottl, die Leiter des Orchesters, müssen aber doch als bleibende Säulen in dieser ganzen Zeit besonders erwähnt werden. Und seit einigen Jahren ist ein Künstler dauernd in Bayreuth eingezogen, der sowohl durch seine Leistungsfähigkeit und musikalische Begabung als durch die Tatsache, dass er — und er allein — sein Wirken einzig in den Dienst der Bayreuther Sache gestellt hat, als ein wichtigster Faktor für das Zustandekommen eines jeden Festspieles zu betrachten ist: Julius Kniese.

Siegfried Wagner

Und da kommt mir noch ein Name auf die Lippen, ein Name, den man nicht ohne tiefe Rührung aussprechen kann: Siegfried Wagner. „Ein wunderbar schöner und kräftiger Sohn, den ich kühn ‚Siegfried' nennen konnte: der gedeiht nun mit meinem Werke und gibt mir ein neues, langes Leben." (S. 113.) Seit einigen Jahren wirkt Siegfried Wagner als musikalischer Dirigent und als Inszenierer bei den Festspielen mit. Man weiss, in wie kurzer Zeit sein ungewöhnliches Dirigententalent ihm einen europäischen Ruf erworben hat. Weiss man nun

ausserdem, nach wie vielen anderen Richtungen sich die ausgesprochenste künstlerische Begabung bei ihm kundgibt, weiss man, wie fest und zugleich kindlich unbefangen sein Charakter, wie reif sein Urteil und wie zielbewusst sein Streben ist, so möchte man geneigt sein, des Meisters Worte als eine unbewusste Prophezeiung aufzufassen: Siegfried Wagner wuchs mit dem Bayreuther Werk auf, nun soll es weiter mit ihm gedeihen und Deutschlands grossem Dichter „ein neues, langes Leben geben".

Das walte Gott!

DER BAYREUTHER GEDANKE

Allen, die das Fest mit uns feierten, ist der Name „Bayreuth" zu einem teueren Angedenken, zu einem ermutigenden Begriffe, zu einem sinnvollen Wahlspruche geworden.

Richard Wagner

Der Kulturgedanke

Wer den Ausdruck „Bayreuther Gedanke" zuerst gebraucht hat, vermag ich nicht anzugeben. Jedenfalls findet er sich schon bei Nietzsche: „Um wenigstens sein grösstes Werk vor diesen missverständlichen Erfolgen und Beschimpfungen zu retter und es in seinem eigensten Rhythmus, zum Beispiel für alle Zeiten hinzustellen: erfand Wagner den Gedanken von Bayreuth. Im Gefolge jener Strömung der Gemüter (nach dem Krieg von 1870) glaubte er auch auf der Seite derer, welchen er seinen kostbaren Besitz anvertrauen wollte, ein erhöhteres Gefühl von Pflicht erwachen zu sehen: aus dieser Doppelseitigkeit von Pflichten erwuchs das Ereignis, welches wie ein fremdartiger Sonnenglanz auf der letzten und nächsten Reihe von Jahren liegt: zum Heile einer fernen, einer nur möglichen, aber unbeweisbaren Zukunft ausgedacht, für die Gegenwart und die nur gegenwärtigen Menschen nicht viel mehr, als ein Rätsel oder ein Greuel, für die wenigen, die an ihm helfen durften, ein Vorgenuss, ein Vorausleben der höchsten Art, durch welches sie weit über ihre Spanne Zeit sich beseligt, beseligend und fruchtbar wissen, für Wagner selbst eine Verfinsterung von Mühsal, Sorge, Nachdenken, Gram, ein erneutes Wüten der feindseligen Elemente, aber alles überstrahlt von dem Sterne der selbstlosen Treue, und, in diesem Lichte, zu einem unsäglichen Glücke umgewandelt!" [1]) Man sieht, wie im Verlaufe dieses einen Satzes der Begriff „Gedanke von

[1]) *Richard Wagner in Bayreuth,* Ed. 1876, S. 67.

Bayreuth" sich erweitert: zuerst gilt er allein dem Vorsatz Wagner's, sein grösstes Werk, nämlich den *Ring des Nibelungen*, „vor missverständlichen Erfolgen zu retten"; dann aber — und ohne dass er mit peinlicher Ausführlichkeit weitere Kreise um diesen Ausgangspunkt zöge — lässt Nietzsche dieses Bayreuth immer heller vor unseren Augen erglänzen, wie Parsifal den Gral, bis wir zuletzt, obzwar das künstlerische Vorhaben immer noch als die vollendete Form, als die bezaubernde Gestalt erscheint, doch im Innern die noch tiefere Glut eines rein ethischen Beweggrundes, „den Stern der selbstlosen Treue", erblicken. In der Einleitung zu diesem Kapitel habe ich Bayreuth einem Symbol verglichen, um das man immer weitere Kreise ziehen könne; Bayreuth ist aber nicht bloss ein Symbol, sondern vor allem ist es eine lebendige Tat, und das Bild von den Kreisen, die man enger oder weiter um den Mittelpunkt der rein dramatischen Absicht ziehen könne, ist nur seiner Klarheit wegen zulässig; geht man der Sache auf den Grund, so muss man sagen: der Gedanke, dem diese Tat entsprang, ist ein weltumfassender Gedanke; an dieser Tatsache kann unser Belieben nichts ändern. Über die Grenzen der Kunst mag man ja abstrakt diskutieren, so viel man will, nicht aber darf man es über die Grenzen des Kunstgedankens von Bayreuth; denn dieser ist das Werk eines bestimmten Mannes: so hat er Kunst geschaffen; ihm strömte Leben und Licht aus allen Fernen zu, und aus seinem mächtigen Gehirn strömte neues Leben und neues Licht wieder in weite Fernen zurück. Was in unserem Belieben liegt, was durch unser Vermögen begrenzt wird, ist also nur, wie tief ein jeder von uns sich in diesen Gedanken, das heisst in diese gesamte Weltanschauung, vertiefen will und kann. Bayreuth ist und bleibt Bayreuth. Schon das blosse Gebäude des Festspielhauses bezeugt, dass es sich hier um etwas anderes handelt als um einen aus der Willkür eines einzelnen Künstlers hervorgegangenen Theaterbau. Nur von dem Manne konnte das Bayreuther Haus ersonnen werden, der die künstlerische Entwickelung eines ganzen grossen Volkes nicht allein übersah, sondern in seinem eigenen Denken und Fühlen zur Blüte brachte. Ja, die Erfindung dieses Gebäudes weist noch weit über den deutschen Geist hinaus: wie sehr auch die Anforderungen, die unser heutiges Kunstwerk an die

verwirklichende Technik stellt, von den zur Zeit des Sophokles gültigen verschieden sein mögen, dennoch fühlt ein jeder, der das Festspielhaus betritt, dass der sommerliche Hauch griechischen Kunstlebens ihn hier umfängt; hier ist nicht mechanische Restitution des Alten, wohl aber Neugeburt aus dem Geist des Alten, ewig Jungen. Wer das erschuf, musste die Kunst der Hellenen als ein Erlebnis in der Seele tragen. Wagner nennt sein Festspielhaus „ein mit dem dürftigsten Materiale ausgeführtes provisorisches Notgebäude"; die flachen Spötter haben auch nach Herzenslust über die rohen Balken und Ziegel gehöhnt, und doch, warum fesselt es immer wieder den Blick, so dass sich von allen Höhen der Umgegend das Auge unwillkürlich auf dieses äusserlich so arme, schmucklose Gebäude richtet und in dessen Anblick versenkt bleibt? Gewiss, weil man empfindet, dass hier ein gewaltiger Kulturgedanke gebaut hat. Glaubt man, der Karren des Thespis habe durch Reichtum und Pracht geglänzt? Wer ihn aber erblicken durfte und seine Bedeutung für das Menschengeschlecht ahnte, musste der nicht wie gebannt davor stehen? So stehen wir heute vor dem Bayreuther Festspielhaus, vor diesem sichtbaren Symbol des „Bayreuther Gedankens".

Ich habe Gelegenheit gehabt, ziemlich ausführlich über Wagner's Regenerationsgedanken zu referieren. Vielfach glaubt man, es werde mit diesem eine „Rückkehr zum rohen Naturzustand" gelehrt, und über die unerhörte Zumutung entsteht nicht geringe Entrüstung. Der Anblick des Bayreuther Festspielhauses muss wohl jeden eines Bessern belehren: in dem Kunstwerk, für welches dieses Gebäude errichtet wurde, laufen Wortdichtung, Tondichtung, Farbendichtung und nicht diese allein, sondern ein durch Jahrtausende entwickeltes, durch Erfahrung bereichertes, durch Übung im Leiden und im Fühlen gesteigertes Empfinden und Denken zu einem so mannigfaltig-einheitlichen Ausdruck, zu einer so unerhört beziehungsreichen Handlung zusammen — was hier in die Erscheinung tritt, ist durch tausend Wurzeln so eng verbunden mit allem Tiefsten, was der Menschengeist im Laufe der Zeiten erforscht, ist so innig verwachsen mit allem Höchsten, zu dem sein ahnungsvoller Blick sich emporgehoben hat, dass man im Gegenteil erkennen muss: hier erreicht der Mensch eine höchste Kultur-

stufe, so fern vom „rohen Naturzustand“ war er noch nie. Gerade diese Tatsache aber bildet nach meiner Überzeugung das grösste Hindernis für ein volles Verständnis des Bayreuther Gedankens: denn Schiller und Wagner hatten vollkommen recht mit der Behauptung, unsere Zivilisation sei doch im Grunde genommen eine durchaus „barbarische“; in Wahrheit steht die Mehrzahl gerade der „Gebildeten“ dem sogenannten Naturzustand viel näher als sie selber vermuten. Es kommt eben darauf an, ob man unter „Naturzustand“ den Mangel an elektrischer Beleuchtung und an Kenntnissen versteht oder die unentwickelten Anlagen für geistige und moralische Empfänglichkeit. Ein Beispiel. Ein akademisch gebildeter Musiker, der nicht bloss in seinem Fach, sondern auf den verschiedensten Gebieten über ein unglaubliches Wissensmaterial verfügt, diskutierte mit mir über *Die Meistersinger* und erklärte, reiche Kontrapunktik und vor allem die häufige Anwendung des grossen Nonenakkordes sei das Charakteristische an diesem Werke, die Handlung dagegen sei ganz opernhaft unbedeutend und alles, was man sonst darin zu erblicken sich bestrebe, lauter „Pflanz“. Nun frage ich: wenn man sich vorstellt, eine Familie von Papua-Negern hätte durch irgendeinen wunderbaren Zufall eine musikalische Erziehung genossen und abends, während sie um das Feuer hockte (auf welchem der soeben erschlagene Feind am Spiess gebraten würde) käme das Gespräch auf die Meistersingerpartitur — was könnten diese braven Naturkinder andres aussagen als jener gelehrte Mann? Kontrapunktik und Nonenakkord, das könnten sie gewahren; Weiteres nicht, weil ihnen jegliche Kultur des Geistes abginge. Wie sollte der Papua-Neger des Meisters Wort verstehen können: „Mich leitete bei meiner Ausführung und Aufführung der *Meistersinger* die Meinung, mit dieser Arbeit ein dem deutschen Publikum bisher nur stümperhaft noch vorgeführtes Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten, und ich gab mich der Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutschen Bürgertums einen ernstlich gemeinten Gegengruss abzugewinnen“ (X, 161)? Oder wenn man gar ihm dartun wollte, die Musik sei bei Wagner kein Spiel „zur Erregung des Gefallens an schönen Formen“, sondern „eine neue Sprache, in der das Schrankenloseste sich nun

mit unmissverständlichster Bestimmtheit aussprechen kann — in der vom tondichterischen Seher über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus das Unaussprechbare offenbart wird“ (X, 321)? Und wenn man nun, wie ich es im vorigen Kapitel flüchtig anzudeuten versucht habe, auf Grund dieser Erkenntnis von der wahren Natur der Musik dem wilden Naturkind die reinmenschliche, über das spezifisch Deutsche weit hinausreichende Handlung der *Meistersinger* zum unmittelbaren Gefühlsverständnis bringen wollte? Es wäre offenbar alles umsonst, weil, um das zu verstehen und zu empfinden, zwar keine eigentliche Gelehrsamkeit, wohl aber eine hohe Kultur des Geistes nötig ist. Solche mehr oder weniger weissgetünchten Papuaner bilden aber einen grossen Teil der Bevölkerung Europas; darum glaube ich auch, dass der umfassende Kulturgedanke, welcher Wagner's ganzes Schaffen wie eine reichergeartete Lebensatmosphäre umgab, vielen auch fernerhin „ein Rätsel oder ein Greuel“ bleiben wird.

Aber noch aus einem anderen Grunde dürfte es nur einer Minderzahl vorbehalten bleiben, diesen Gedanken in seiner vollen Weite zu ermessen und dadurch ein Verständnis dafür zu erlangen, wie der Name Bayreuth „zu einem ermutigenden Begriffe“ werden konnte. Kant, der in solchen Dingen gewiss nüchtern und anspruchslos war, meint doch, schöne Kunst erfordere „Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack“. Nun ist aber das Wesentliche und Bezeichnende an dem Bayreuther Gedanken, dass er gerade die Kunst zu einer Kulturmacht erheben will; was Schiller, wie sich aus seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* ergibt, gleichsam von ferne erblickte und darum auch häufig nur in duftig verschwommenen Linien zeichnete, das tritt hier in die Erscheinung: zur ästhetischen Erziehung des Menschen steht ja das Haus dort auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth! Aber wie, wenn jene geforderte Vereinigung von Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack nicht so gar häufig anzutreffen wäre — auch nicht unter denen, die nach Bayreuth hinströmen? Die Macht der Bajonette empfindet jeder, und jeder gleichmässig; die Kunst dagegen wirkt auf jeden verschieden, auf einige fast gar nicht, auf manche wohl nur sehr oberflächlich, als eine wirkliche Macht — wenigstens

unmittelbar — gewiss nur auf hochorganisierte Geister. Also auch aus diesem Grund erhellt es, dass die Auffassung des eigentlichen Bayreuther Gedankens sich in verschiedenen Köpfen sehr verschieden gestalten muss. Bei dem vorhin genannten Musikgelehrten umfasste der Begriffskreis „Bayreuth" nicht einmal das ganze Festspielhaus, sondern nur den Orchesterraum, ja, wahrscheinlich sogar einzig die gedruckte lautlose Partitur auf dem Pult des Dirigenten. Ein Heinrich von Stein dagegen, wiewohl selber ein fachmässig gebildeter Philosoph, empfand, dass er erst von Bayreuth aus die Spekulationen eines Giordano Bruno völlig begriff; nur der durch die lebendige Berührung mit der grossen, offenbarenden Kunst geschärfte Blick war imstande, eine solche Weltanschauung wirklich auch zu „erschauen"; erst der lebendige Organismus des Kunstwerks (eben als höchsten Kulturmomentes) führte Stein auf seine tiefsinnigen Betrachtungen über das Verhältnis zwischen Sprache und philosophischer Erkenntnis, zwischen Sprache und Kultur; erst die „erlebte" Berührung mit dem schaffenden Bayreuther Dichter befähigte ihn zu seiner herrlichen Arbeit über die Ästhetik der deutschen Klassiker und zu seiner grundlegenden Schrift *Die Entstehung der neueren Ästhetik.* Auch der Umblick über die Weltgeschichte, den er in seinen eigenen Dichtwerken *Helden und Welt* und *Die Heiligen* gibt, wird, wenn ich mich so ausdrücken darf, von der Höhe des Bayreuther Kulturgedankens aus auf das Werden des Menschengeschlechts geworfen. Carlyle, der zu Bayreuth gehörte, ohne es gekannt zu haben, fand Musik in der ganzen Natur als das „zugrunde Liegende" und meinte, durch sie allein könne man „in die Wahrheit hineindringen", während „die Logik nur von der Oberfläche schwatze". Zwischen jenem Gelehrten „im rohen Naturzustand" — oder sagen wir, um höflich zu bleiben, „im grossen Nonenakkordzustand" — und dem Geist solcher zuhöchst begabten und durch die umfassendste und exquisiteste Kultur für jeden Eindruck befähigten Menschen gibt es nun alle denkbaren Stufen. Für viele muss Bayreuth ewig ein Buch mit sieben Siegeln bleiben.

Das mythische Denken

Dagegen muss ich jetzt eine Erwägung vorbringen, die auf ganz andere Spuren führt. Ich rede in diesem Abschnitt von einem „Bayreuther Gedanken"; darin folge ich dem Beispiel

bedeutender Vorgänger; es muss aber wohl bemerkt werden, dass es manchen der allerbesten, vornehmlich unter den ausübenden Künstlern oder auch unter den praktisch tätigen, ähnlich geht wie Brünnhilde, die zwar für Wotan's Gedanken „focht, kämpfte und stritt", die aber

„nicht ihn dachte!
und nur empfand!"

oder auch wie Siegfried, der von sich sagt:

„Nicht kann ich das Ferne
sinnig erfassen."

Das Wort „Gedanke" ist vielleicht überhaupt gar nicht sehr glücklich als Bezeichnung für eine solche künstlerische Überzeugung, für eine solche künstlerische Weltanschauung oder, noch richtiger gesagt, für einen solchen künstlerischen Glauben. Wie Nietzsche sehr mit Recht hervorhebt: Wagner selber „denkt in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Begriffen, das heisst, dass er mythisch denkt, so wie immer das Volk gedacht hat". Ein Nicht-in-Begriffen-Denken ist aber nach dem üblichen Sprachgebrauch kein eigentliches Denken, es ist ein Schauen. Zur Erläuterung des Unterschiedes verweise ich auf das Gespräch zwischen Christus und Nikodemus: der Gelehrte fordert klar umschriebene Begriffe und erhebt Einwendungen gegen die „mythische Denkweise" des Heilands; dieser jedoch unterbricht ihn mit den einfachen Worten: „Wir reden, das wir wissen, und zeugen, das wir gesehen haben." Diese Worte lassen sich auf manche der treusten, tatkräftigsten und erfolgreichsten Anhänger von Bayreuth anwenden: sie wissen wenig von dem Verhältnis zwischen Kunst und Kultur, sie machen sich nicht die geringste Sorge um eine mögliche Beeinflussung dieser durch jene, und dennoch wissen sie — denn das zeigt sich in ihrer Gesinnung („das Walten des Wissens", wie Wagner's Erda sagt) — und „sie zeugen, das sie gesehen haben" — denn das bewährt sich in ihren Taten. Man kann also im Bannkreise des „Bayreuther Gedankens" stehen und hn als „sinnvollen Wahlspruch" hochhalten, ohne ein Denker

zu sein, ohne überhaupt irgend etwas anderes im Auge zu haben als das reinkünstlerische Werk, seine technische Gestaltung und seine leibhaftige Verwirklichung.

Diese Tatsache führt uns nun zu einer sehr wichtigen Erkenntnis. Über das mythische Denken Wagner's fügt Nietzsche erläuternd hinzu: „So wie immer das Volk gedacht hat". Das Denken des Künstlers ist in der Tat dem „unbewussten Denken" des Volkes wesentlich verwandt; darum ist auch gerade dieses künstlerische Denken wie kein zweites dazu geeignet, die weiteste Wirkung auszuüben. Zu der billigen Rolle eines Propheten habe ich weder die geringste Neigung noch Eignung; meine feste Überzeugung ist es aber, dass der jetzt schon grosse und wachsende Einfluss von Wagner's Denken — von dem *Bayreuther Gedanken* — in einem heute noch ungeahnten Masse umgestaltend auf das Denken der Menschen wirken wird. Denn „Volk" sind nicht etwa bloss die Bauern, sondern wir alle. Als einzelnes gebildetes Individuum mögen wir uns gegen eine solche Naturströmung, wie sie sich in Wagner's Denken und Wirken äusserte, auflehnen und uns mit Händen und Füssen dagegen sträuben; es nützt aber nichts: der Stärkste siegt, und der Stärkste ist der, der mythisch denkt. Die unvergleichliche Plastizität der Kunstwerke Wagner's — dergleichen nur bei den wenigen allergrössten Dramatikern aller Zeiten anzutreffen ist — diese selbe Plastizität ist allen seinen Gedanken eigen: redet er von Weltgeschichte, von Politik, von Staatsverfassung, von Gesetz und Religion, von Sklaventum und Aristokratismus, von Handwerkertum und Kapitalismus, von Sprache, Literatur und Musik, von Wissenschaft und Philosophie, oder auch von Spanien, Frankreich, England in ihren charakteristischen Merkmalen, von Shakespeare, Calderon, Hafis, Napoleon, Robespierre, von Palestrina, Mozart, Bach, Spontini, Auber, immer und überall ist es ein Gesehenes, was da plötzlich vor uns auftaucht. Nehmen wir als Beispiel eine Gestalt, die dem Künstler als solchem besonders fern liegen musste, die des Robespierre. Wie viel hat man nicht über diesen Mann hin und hergeschrieben! Das Urteil der Historiker war so widerspruchsvoll, dass man vermuten musste, hier liege ein Rätsel vor; und welches Aufsehen, welche Lobeshymnen, als nach langen Studien Taine vor einigen

Jahren in seinen *Origines de la France contemporaine* eine Ecke des Schleiers aufhob! Ganz das selbe wie Taine, aber viel schärfer, viel plastischer und sofort — nach seiner Art — über das Individuelle hinaus zu allgemeiner Bedeutung erweitert, hatte Wagner genau 30 Jahre früher geschrieben: „Das Tragische Robespierre's besteht eigentlich in der unglaublichen Jämmerlichkeit, mit der dieser Mensch, am Ziele seiner Machtbestrebungen, gänzlich ohne Wissen davon dastand, was er denn nun eigentlich mit dieser gewonnenen Macht anfangen soll . . . . . ihm war nicht ein hoher Zweck bekannt, um dessen Erreichung willen er zu schlechten Mitteln griff; sondern um den Mangel eines solchen Zweckes, um seine eigene Inhaltslosigkeit zu decken, griff er zu dem ganzen scheusslichen Guillotinenapparat, ... So hatte dieser höchst ärmliche Mensch, der endlich nur seine abgeschmackte *vertu* auskramen konnte, eigentlich nur in den Mitteln seinen Zweck, und so geht es mit all diesen rein politischen Helden, die mit vollem Rechte an ihrer Unfähigkeit der Art zugrunde gehen, dass hoffentlich diese ganze Gattung bald vollständig aus der Geschichte schwinden soll.“[1]) Wie gesagt, die reine, aktenmässige Geschichtsforschung hat dieses Bild (dessen Richtigkeit uns sofort durch die Physiognomie Robespierre's bekräftigt wird) in allen Punkten bestätigt; Wagner aber hatte es nicht nötig, in Akten zu stöbern, um Robespierre zu verstehen, „er zeugte, was er sah“, und jeder, der seine Worte liest, sieht nunmehr ebenfalls die ganze moralische Persönlichkeit jenes Mannes, als stünde seine Seele nackt vor uns. — Man sprach einmal in Wahnfried von der historischen Bedeutung Shakespeare's, da erklärte der Meister: „Shakespeare ist der Richter der Renaissance“. Über das Wesen des Lisztschen Genius befragt, erwiderte er, dass in Liszt der vollendete Musiker zugleich durch und durch „anschauender Dichter“ sei. In solchen Worten — und man könnte Hunderte anführen[2]) — ist etwas so Erschöpfendes und zugleich so künstlerisch Abgerundetes gesagt, dass sie wie vollendete kleine Kunstwerke den Stempel

[1]) Zum lückenlosen Verständnis bitte ich die betreffende, hier nur im Auszug mitgeteilte Stelle in dem Brief an Roeckel vom 25. Januar 1854 nachzulesen. Ähnliches in *Was nützt diese Erkenntnis?* (X, 326).

[2]) Vgl. u. a. Wolzogen's *Erinnerungen an Richard Wagner.*

der endgültigen Form an sich tragen. (Darin liegt auch die Berechtigung eines solchen Werkes wie die Glasenappsche Enzyklopädie.) Man betrachte aber auch Wagner's Behandlung mehr abstrakter Fragen. Welches soziologische Problem z. B. ist wohl schwieriger darzustellen und in der Unlösbarkeit seiner inneren Widersprüche von allen Seiten zu beleuchten als das Problem des Verhältnisses zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, zwischen dem edlen Drang des einzelnen nach Freiheit und der Notwendigkeit zunehmender Einschränkungen durch die Allgemeinheit? Dies ist das Grundproblem aller Staatskunst. Nun sehe man, in welcher Weise Wagner an der Hand des „Mythos vom Ödipus" dieses Verhältnis in allen seinen möglichen weitverzweigten Beziehungen so leuchtend klar dargetan hat, dass man sagen muss, eines der dunkelsten, unfruchtbarsten Gebiete menschlichen Denkens sei hier plötzlich nicht bloss hell beleuchtet, sondern zu einem leidenschaftlich fesselnden Gegenstand umgeformt (vgl. *Oper und Drama*, IV, 68—80)! Was der Meister als die eigentliche dichterische Kraft bezeichnet hatte, die Neuerfindung von Mythen, das ist eben bei ihm die normale und notwendige Form seines Denkens. „Ich kann nur in Kunstwerken sprechen", schrieb einmal Wagner an Roeckel (R. 69); die Betonung lag hier auf dem Wort Kunstwerken, wir können sie aber, ohne fehlzugehen, auf nur verlegen: „Ich kann *nur* in Kunstwerken sprechen." Wagner's Denken — und darum auch sein Sprechen — war Kunst: sein Denken war wirkliches Anschauen, sein Sprechen waren klare, scharf umgrenzte, plastische Bilder wie die Bilder auf der Bühne. Einem solchen Denken und seiner Widerspiegelung im gesprochenen und geschriebenen Wort kommt aber unter anderem jene wesentlichste Eigenschaft genialer Kunst zu, dass es nie „auszudenken" ist: im Gegensatz zu einer streng logisch analytischen, scharf umgrenzten Wissenschaft ist eine derartige Weisheit so unerschöpflich wie die Natur, welche hier (um mich eines physikalischen Vergleiches zu bedienen) im Gehirn des künstlerischen Genies eine „totale Reflexion" erleidet und nicht, wie durch die bloss logische Denkfunktion, eine nur „partielle". Hiermit dürfte aber zugleich ausgesagt sein, dass, was man unter dem „Bayreuther Gedanken" zu verstehen hat, jedenfalls auch ein künstlerisch Geniales sein muss, das nicht

abgezirkelt und abgemessen werden kann, sondern einer Quelle gleicht, aus der unerschöpflich „Wasser des Lebens“ — wie die alten Märchendichter gesagt hätten — zu entnehmen ist.

Der Bildungsbarbar

Man wittere aber keinen Widerspruch zwischen dieser Hoffnung auf den grossen, allgemeinen Einfluss von Wagner's Denken und meinen vorangehenden Ausführungen, nach denen das Verständnis des „Gedankens von Bayreuth“ auf eine Minderzahl beschränkt bleiben muss. Das letzte gilt von dem Kulturgedanken als einem „Gedanken in Begriffen“; Wagner's „Denken in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen“ dagegen, welches in dem sichtbaren Festspielhaus in Bayreuth ein wunderbar entsprechendes, viel umfassendes Denkmal — zugleich ein Symbol und ein „sinnvoller Wahlspruch“ — erhalten hat, dieses reicht in seinen Wirkungen weit über den engen Kreis einer Minderzahl hinaus. Nur eine Klasse von Menschen dürfte keinerlei Wirkungen verspüren und sowohl von dem mythisch-künstlerischen wie von dem logischen Bayreuther Gedanken unberührt bleiben; eine uralte indische Dichtung hat es schon gesagt: „Einen durch ein bisschen Wissen verschrobenen Menschen gewinnt selbst Brahman nicht“. Ich kann mich aber auf die hervorragendsten Schulmänner, wie z. B. Paul de Lagarde, berufen, wenn ich die Behauptung vertrete, unsere jetzige Schulbildung sei ganz besonders dazu angetan, „die Menschen zu verschrauben“; namentlich bleibt das Wissen, wie es uns jetzt beigebracht wird, immer „ein bisschen“; denn wie enorm auch die Masse der mitgeteilten und eingepaukten Tatsachen sein mag, diese sind und bleiben lauter aneinander gereihtes „Einzelnes“, lauter „bisschen“; zu einem echten Wissen, zu einer wahren Kultur des Geistes gehört eine einheitliche Weltanschauung und namentlich auch eine gleichmässige Entwickelung aller Anlagen des Geistes. Kant forderte, wie wir sahen, Einbildungskraft Verstand, Geist und Geschmack: welche von diesen vier Anlagen wird etwa auf unseren Schulen systematisch gepflegt? Und so sagt auch Lagarde von dieser Gymnasialbildung: „Sie überzieht die Nation mit dem zähen Schleime der Bildungsbarbarei, dieser ekelhaftesten aller Barbareien, die jetzt das Leben in Deutschland zu einer Strafe macht und Gottes Licht und Luft von uns abhält“.[1])

[1]) Politische Aufsätze, S. 121.

Die Bildungsbarbaren, diese weissgetünchten Papuaner, sie haben Wagner sein Leben lang gehasst, verfolgt, anathematisiert; auch der Bayreuther Gedanke bleibt ihnen fremd — nicht so sehr „ein Rätsel“ (denn Rätsel gibt es für solche Leute überhaupt nicht), wohl aber „ein Greuel“. Sehen wir aber von ihnen ab, so dürfen wir die Erwartung aussprechen, dass der „Bayreuther Gedanke“ sowohl auf die zuhöchst kultivierten Geister wie auch auf die grosse gesunde Masse des Volkes unfehlbar wirken wird.

Der Kunstgedanke

Der Leser wird, glaube ich, schon bemerkt haben, dass mir an diesem Abschnitt die Überschrift die Hauptsache ist. Mir liegt vor allem daran, durch diesen Titel „Der Bayreuther Gedanke“ die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass es überhaupt etwas gibt, was man so benennen kann, dass es sich in den Augen des Schöpfers jenes Festspielhauses und in denen seiner mitschöpferischen Freunde nicht bloss um einen Theaterbau, sondern um einen Kulturgedanken handelt. Dagegen halte ich es für unmöglich, klipp und klar (und kurz) darzulegen, was man unter dem Ausdruck „Bayreuther Gedanke“ zu verstehen habe. Aus dem Vorangegangenen dürfte sich auch ohne weiteres ergeben, warum das unmöglich ist. Hier müssen wir mit Wagner's Hans Sachs gestehen:

„Fass' ich es ganz — kann ich's nicht messen!
Doch wie wollt' ich auch messen,
was unermesslich mir schien?“

Jedoch, kann ich auch das Unermessliche nicht messen, bin ich auch tief überzeugt, dass ein wahres Erfassen nur aus dem Eindruck des lebendigen Kunstwerks zu gewinnen ist und dass nur derjenige, dem selber Bayreuth „ein teures Andenken“ geworden ist, es begreifen und billigen wird, wenn man überhaupt von einem Bayreuther Gedanken redet — so will ich doch nicht den Vorwurf auf mich laden, ich wiche einer berechtigten Frage aus. Aus der schier unbegrenzten Menge des hier Sagenswerten will ich darum zwei Punkte herausgreifen und versuchen, sie in möglichst wenigen Worten vor den Leser hinzustellen; im besten Falle könnte es sich ja nur um Andeutungen handeln; diesen Spuren möge dann der Wohlgesinnte in Wagner's Schriften und Werken folgen; er wird

später erstaunt sein zu gewahren, wie weit schon jetzt, wenige Jahre nach Wagner's Tod, der Einfluss dieses Bayreuther Gedankens gestaltend auf das Denken und Schaffen mancher der besten unter den Lebenden wirkt. Zuerst will ich einen Punkt hervorheben, dessen Kern die reine Kunst und wo die Sorge um sie das Bestimmende ist; sodann will ich versuchen, auf das künstlerische Denken in seiner Bedeutung für die Gesamterkenntnis der Welt hinzuweisen.

Im X. Band seiner Schriften (S. 47) sagt Wagner: „Es ist mir aufgegangen, dass, wie ich für die richtige Darstellung meiner künstlerischen Arbeiten erst mit den beabsichtigten Bühnenfestspielen in dem hierfür besonders erfundenen und ausgeführten Bühnenfestspielhause in Bayreuth einen Boden zu gewinnen hatte, auch für die Kunst überhaupt, für ihre richtige Stelle in der Welt, erst ein neuer Boden gewonnen werden muss, welcher für das erste nicht der Kunst selbst, sondern eben der Welt, der sie zu innigem Verständnisse geboten werden soll, zu entnehmen sein kann. Hierfür hatten wir unsere Kulturzustände, unsere Zivilisation in Beurteilung zu ziehen, wobei wir diesen immer das uns vorschwebende Ideal einer edlen Kunst gleichsam als Spiegel vorhielten, um sie in ihm reflektiert zu gewahren". Diese Worte könnten durch einen Kommentar nur an Kraft und Klarheit einbüssen; in ihnen kommt der Bayreuther Gedanke erschöpfend zur Darstellung, so wie er sich von dem einen bestimmten Gesichtspunkt des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben zeigt. Nur daran will ich den Leser erinnern, dass diese Erkenntnis, der Welt müsse erst ein neuer Boden für die Kunst abgewonnen werden, grundlegend und gestaltend für Wagner's ganzes Leben ist. Die hier angeführten Worte, die an das tatsächlich vorhandene — einen „ermutigenden Begriff" bildende — Bayreuth anknüpfen, sind aus dem Jahre 1881; schon in Paris jedoch (1840) „betrat Wagner eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart", und immer deutlicher empfand er von da an, immer häufiger begegnen wir unter seiner Feder dem Ausdruck dieser Überzeugung: für die Kunst muss ein neuer Boden gewonnen werden. (Vgl. S. 55, S. 143 und S. 251.) Auch darauf möchte ich ganz besonders aufmerksam machen, wie klar diese Worte Wagner's

das notwendige Ineinandergreifen von Kunst und „Welt“ dartun. Nennt man den Künstler Wagner einen Reformator, sagt man, der Gedanke, dem jenes Festspielhaus in Bayreuth dient, sei ein „regeneratorischer“, so zuckt der Bildungsbarbar mit den Schultern und antwortet höchstens: Schuster, bleib bei deinem Leisten! Wer aber weiss, wie eng alles in der Natur zusammenhängt, wer eingesehen hat, dass das Gesetz der Korrelation die ganze Welt beherrscht, so dass jede Unterscheidung zwischen kleinen und grossen Ursachen eine künstliche ist, da aus dem geringsten Anstoss die unermesslichsten Wirkungen hervorgehen können, der wird sich nicht durch einen so oberflächlichen Einwurf irre machen lassen. Gerade indem der Künstler ganz bei seiner Kunst bleibt, kommt er, wie das bei Wagner geschah, dazu, eine tiefgreifende Umgestaltung unserer Kulturzustände zu fordern. Er muss es; indem er es tut, folgt er ja einfach dem Gesetz alles Lebenden: er kämpft um sein Dasein gegen eine Welt, die ihm das Dasein verkümmert und es bald ganz zu vernichten droht. Gewiss darf man das Festspielhaus von Bayreuth auch auf diese Darwinistische Weise deuten! Es ist ein Kampfsymbol, eine Standarte, um welche sich die Getreuen kriegsgerüstet sammeln, und das ist gar nicht die übelste Bedeutung des „Bayreuther Gedankens“; denn nur im Kampfe stählen sich die Kräfte. In einem unveröffentlichten Brief aus früheren Jahren schreibt auch der Meister: „Muss jemand zugeben, dass ich richtig sehe, so ist er verloren, wenn er nicht die Kraft auf Tod und Leben hat“; und Nietzsche bekannte: „Für uns bedeutet Bayreuth die Morgenweihe am Tage des Kampfes!“

Wer noch nicht über diesen Gegenstand nachgedacht hat, der kann zunächst aus Wagner's Schriften, namentlich aus denen der Züricher Gruppe, erfahren, wie — nicht bloss kunstfeindlich, sondern — geradezu kunsttödlich unsere heutige Zivilisation ist. Wir wissen ja gar nicht mehr, was grosse, lebendige, in das gesamte Leben eingreifende Kunst ist, wie unvergleichlich ihre Wirkung, wie unermesslich ihr Einfluss; dass soll nun der Welt gelehrt werden, und es kommt der Tag, wo trotz aller gelehrten Gegenargumente und Gegenbeweise sich keiner mehr diesem Einfluss entziehen kann.

Bayreuth

Gerade hier muss ich nun im Vorübergehen eine Bemer-

kung einschalten, um es zu erklären, warum der Name „Bayreuth“ für diesen Glauben an die unvergleichliche Bedeutung der Kunst dem Namen „Wagner“ vorzuziehen ist. Wie gross und stolz klingt nicht der Name des Mannes, der diese Bedeutung der Kunst erkannt und verkündigt hat, Richard Wagner, wie jämmerlich dagegen jene elende Vokabel „Wagnerianer“, wie sinnlos ausserdem! Es ist, als ob man durch Anhängung des „aner“ auch etwas von dem strahlenden Glanz jenes Namens abzubekommen wähnte! Und soll hiermit etwa Ehrerbietung ausgesprochen werden, so kann man entgegnen, dass Wagner keiner solchen Lobhudelei bedarf. Von Äschylos bis Shakespeare, von Hafis bis Schiller, von Palestrina bis Beethoven, von Phidias bis Raphael: das ist die Welt der Kunst, auf die der Meister uns unaufhörlich in den glühendsten Worten hinweist; alle Engherzigkeit, alles Parteiwesen war ihm fremd. Wer irgendeinen echten Meister verkennt, der gehört nicht zu Wagner. Denn alle zaubert er vor unseren Augen herauf, diese „grössten und edelsten Geister, die seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben haben“, und dann ruft er in edler Entrüstung: „Wir haben sie gehört und noch tönt ihr Ruf in unseren Ohren: aber aus unseren eitlen, gemeinen Herzen haben wir den lebendigen Nachklang ihres Rufes verwischt; wir zittern vor ihrem Ruhm, lachen aber vor ihrer Kunst; wir liessen sie erhabene Künstler sein, verwehrten ihnen aber das Kunstwerk; denn das grosse, wirkliche, eine Kunstwerk können sie nicht allein schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken“. Und das ist eben die eine grosse Bedeutung von Bayreuth; es steht abseits von der „eitlen, gemeinen Welt“ und ruft nur diejenigen heran, die mitwirken wollen, „die mitschöpferischen Freunde“. Das Publikum zu einer Tat heranzuziehen, „die der künstlerischen entgegenkomme“, ist ein wichtiger Bestandteil des „Bayreuther Gedankens“. Hier steht also nicht ein einzelner Mann obenan, und wäre er ein Richard Wagner, sondern die „heilige deutsche Kunst“, von der Hans Sachs in so bewegten Worten redet, und diese deutsche Kunst dehnt sich zur „reinmenschlichen Kunst“ aus; hier gilt es, „das grosse, wirkliche, eine Kunstwerk“ ins Leben zu rufen, gleichviel, wer es geschaffen hat. Richard Wagner ist ein Mensch, der gelebt und gelitten hat, dessen Namen man deswegen nicht

missbrauchen, sondern „in des Herzens bergendem Schrein“ fromm aufbewahren soll. Bayreuth dagegen ist sein Werk, das Werk, das er uns allen geschenkt hat, sobald wir es uns aneignen wollen, und „Bayreuth“ ist der unpersönliche, überpersönliche, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Kunst verbindende „sinnvolle Wahlspruch“, welcher diejenigen einen soll, die mit Wagner dem Glauben leben, für die Kunst müsse erst ein neuer Boden gewonnen werden und dazu müssten wir alle mitwirken. Das war auch der Sinn jener schönen und so vielfach missverstandenen Worte, die Wagner am Schlusse der ersten Aufführung des *Nibelungenrings* in Bayreuth von der Bühne aus seinen Freunden zurief: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können; wollen Sie jetzt! Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!“ Auch dieser feste, begeisterte Wille gehört zum Bayreuther Gedanken.

Kunst und Religion

Durch die blosse Andeutung des umgestaltenden Einflusses, den die Kunst nach dieser Bayreutherischen Auffassung auf Kultur und Zivilisation auszuüben bestimmt ist (worüber ich auch namentlich das S. 253 bis 262 Ausgeführte nachzulesen bitte), glaube ich mehr zu dem Verständnis dieses Punktes beigetragen zu haben, als wenn ich über alles, was Schiller und Wagner hierüber gesagt haben, ausführlich hätte referieren wollen. Höchstens möchte ich, damit der Leser den ganzen Umfang des hier berührten Einflusses ermesse, noch auf den Schluss des Abschnittes über die Regenerationslehre hinweisen, wo ich an der Hand von Wagner's Schriften auf die nahen Beziehungen zwischen Kunst und Religion hingewiesen habe. Schon in sehr jungen Jahren bekannte sich der Meister bezüglich der Wege, welche das Menschengeschlecht wandeln sollte und müsste, zu einer Auffassung, die schroff von allem üblichen Fortschrittsglauben absticht. Es war zu einer Zeit, als er den Kirchen sehr fern stand und im Staate den Feind zu erblicken wähnte; der Staat erschien ihm gewissermassen als das Kollektiv zu jener Gestalt des Robespierre; diesem Staate stellt er nun als das zu Erstrebende entgegen „das sich verwirklichende religiöse Bewusstsein der Gesellschaft von ihrem reinmenschlichen Wesen“ *(Oper und Drama,* IV, 90), und schon hier errät er die später klar verkündete tiefe Wahrheit: „Nur eine allgemeine Religion ist in Wahrheit Religion“ (X, 60). Man fragt: wie kommen

denn derlei Erwägungen in eine Schrift über die Oper und das Drama? Einfach, weil der Künstler schon damals empfand, „das Kunstwerk sei die lebendig dargestellte Religion“ und „die Religion schliesse die Bedingungen des Kunstwerkes in sich“ (vergl. III, 77 und 146). Schon damals blickte aber der noch junge Dichter umher, ohne in unserer Welt auf wahre Religion zu treffen — ihn dünkte es, unsere Religion sei der Gelderwerb, der Egoismus. Und da ging es ihm auf, dass Kunst und Religion, welche beide so schwer darben, derartig eng miteinander verknüpft seien, dass die Religion, von der er das Heil der Kunst erwartete, erst von der Kunst „errettet“ werden müsse. Man hat wohl manchmal über eine „Bayreuther Religino“ gespottet; eine solche wäre aber vielleicht immerhin noch besser als gar keine, und zudem erklärte der jugendliche Meister: „Religionen erfindet nicht der Künstler, die entstehen aus dem Volke“ (III, 77), und als Greis bekannte er: „Religionen zu erfinden, ist unmöglich“ (X, 322). Es ist ja immer das selbe Missverständnis, aus welchem jene Entwürfe hervorgehen. Man kann von sehr verschiedenen Seiten an alle Probleme, auch an das Problem des Lebens herantreten; sobald man es nun nicht allein kontemplativ betrachtet, sondern selber schaffend in dieses Lebensrätsel eingreift, so pflanzt sich notwendigerweise die Bewegung von dem einen Punkt auf alle ferneren weiter. Die Kunst wird nicht Wissenschaft, nicht Philosophie, nicht Religion werden; aber ebenso, wie wir es erlebt haben, dass Religion auf Philosophie und Wissenschaft, Wissenschaft auf Philosophie und Religion einen weitreichenden Einfluss ausübten, ebenso können wir es und werden wir es erleben, dass die Kunst die Arroganz der Wissenschaft brechen, der Philosophie eine neue Richtung geben und die Religion zu erneutem, segensreichem Leben erwecken wird. So wenigstens meint der „Bayreuther Gedanke“; das erstrebt er.

Hier kann ich nun meinem Versprechen gemäss eine zweite und ganz anders geartete Gedankenreihe zur Exemplifikation dieses Bayreuther Gedankens heranziehen und durch einige Andeutungen erläutern.

Kunst und Philosophie

Ich habe soeben von einem möglichen Einfluss der Kunst auf die Philosophie gesprochen. Das wäre durchaus nicht so beispiellos. Eine der erhabensten Weltanschauungen, die ein

einzelnes menschliches Gehirn zu einem wahren Mikrokosmus erhöhte, ist die des Plato. Dieser Denker war in einem Lande geboren, in welchem die Kunst das ganze Leben des Volkes durchdrang. Der künstlerische Instinkt des so enorm begabten Volkes der Hellenen zeigte sich nun vor allem darin, dass er der Analyse nie freien Lauf liess, sondern jeden Begriff sofort „gestaltete“ und jede Vielheit sofort „individualisierte“, wodurch diese für die Anschauung gewonnen und somit auch zum Mittelpunkt neuen Lebens wurden: dem einzelnen, vergänglichen Fall gegenüber war jetzt diese Idealgestalt das Unsterbliche, Göttliche. Plato's Ideenlehre ist nun das Übertragen jenes lebendigen und im Leben so hochbewährten Volkstriebes auf die metaphysische Erkenntnis. Die Kraft und das unvergängliche Leben dieser Platonischen Weltanschauung beruht darauf, dass hier nicht (oder wenigstens nur in sehr geringem Masse) individuelle Willkür gestaltet, sondern an ihrer Stelle das intuitive, künstlerische, „mythische“ Denken eines ganzen Volkes. In seinem klassischen Werk über die Philosophie der Griechen meint Professor Zeller, Plato „sei zu sehr Dichter, um ganz Philosoph zu sein“; je mehr man aber darüber nachsinnt, um so weniger kann man sich der Einsicht verschliessen, dass (gleichviel welchen Sinn man Professor Zeller's Worten, denen ich durchaus nicht widersprechen will, beilegen mag) Plato's überwiegende Grösse gerade darin begründet liegt, dass er Dichter ist und dass er dem geistigen Leben eines intensiv künstlerischen Volkes seinen philosophischen Sinn abgewinnt — was offenbar nur einem Dichter gelingen konnte. Auch F. A. Lange betont sehr stark bei seiner Besprechung Plato's: „Darüber muss die Welt einmal definitiv ins klare kommen, dass es sich hier eben nicht um ein Wissen handelt, sondern um Dichtung“;[1]) — ob den Weltanschauungen der übrigen Philosophen sehr viel „Wissen“ zugrunde liege, mag dahingestellt bleiben; das eine kann man aber ohne weiteres zugeben: Plato's Philosophie ist Dichtung. Und um das, was ich an diesem Orte natürlich nur ganz flüchtig andeuten kann, wenigstens in missverständnisloser Klarheit hinzustellen, will ich auf einen zweiten griechischen Philosophen hinweisen: Demokrit. Die Idee des Atoms ist

[1]) *Geschichte des Materialismus*, S. 60.

wohl die kühnste Mythenbildung, die der Menschengeist bisher gewagt hat. Mit Plato hat also die Philosophie des Demokrit das Prinzip der Anschaulichkeit gemein; darin bewährt sie sich auch als echtgriechisch; einem unentrinnbaren Gesetz des menschlichen Denkens zufolge erzeugt aber ihr Streben nach materieller Greifbarkeit eine durchaus unvorstellbare, gewissermassen eine „abstrakte Vorstellung". Plato ist eben Künstler, Demokrit nicht. Plato's Weltanschauung ist nicht immer „denkbar", wohl aber durchaus vorstellbar, sie ist „künstlerische Mythenbildung"; Demokrit's Weltanschauung ist bis auf das letzte I-tüpfel denkbar; ihre wissenschaftliche Mythenbildung fordert dafür aber eine Verleugnung aller menschlichen Evidenz, welche der Zumutung gleichkommt: „Gib zu, dass $2 + 2 = 3$ ist, und ich erkläre dir die Welt"; (das ist, nebenbei gesagt, überhaupt die Methode der naturwissenschaftlichen Philosophie). Zwischen diesen beiden grossen schöpferischen Systemen der Griechen treffen wir nun diejenige Richtung an, welche vielen wohl als die „eigentlich philosophische" erscheint, die des Aristoteles. Jedoch trotz aller Bewunderung für die enzyklopädische Gehirnanlage dieses Mannes darf man wohl behaupten, dass dieses fast gar nicht mehr dichtende, sondern nur registrierende, analysierende, methodisierende, kritisierende Denken die eigentlich ganz sterile Geistesrichtung ist, deren historischer Wert für das Menschengehirn demjenigen der Gymnastik für die Armmuskeln zu vergleichen wäre. Plato habe ich nun deswegen hier herangezogen, weil bei ihm sich der Einfluss der Kunst so besonders deutlich kundgibt, zwar nicht als Vertiefung in das einzelne Kunstwerk, wohl aber als unbewusst eingeatmete Lebensatmosphäre und als dichterische Beanlagung (die sich sogar in der von ihm erwählten literarischen Mitteilungsform bewährt). Im 19. Jahrhundert haben wir aber einen Philosophen gehabt, der nach vielen Richtungen hin Plato merkwürdig nahe verwandt erscheint: Arthur Schopenhauer.[1]) Nichts ist nun für Schopenhauer bezeichnender als das grosse Gewicht, welches er gerade für die philosophische Erkenntnis auf die

[1]) Das gilt sogar für die körperliche Gestalt! Vgl. hierüber das ärztliche Gutachten über Schopenhauer's athletischen Knochenbau in Gwinner's Buch über Schopenhauer.

Kunst legt. Zu belegen brauche ich hoffentlich diese Behauptung nicht; ein Hinweis auf S. 253 dieses Buches möge genügen. Gerade in dem Jahre aber, in welchem die erste Arbeit Schopenhauer's im Druck erschien, wurde der Dichter Richard Wagner geboren. Der Denker behauptete, die Philosophie „sei auf dem Wege der Kunst zu suchen" und „nur das Gedachte, was geschaut wurde, ehe es gedacht war, habe nachmals, bei der Mitteilung, anregende Kraft und werde dadurch unvergänglich"; der Dichter sprach über die philosophische Bedeutung der Kunst folgende tiefen Worte, die ich recht genau zu betrachten bitte, da sie uns über das tiefste Wesen echter Kunst den letzten Aufschluss geben: „Was wir im allgemeinen unter künstlerischer Wirksamkeit verstehen, dürften wir mit Ausbilden des Bildlichen bezeichnen; dies würde heissen: die Kunst erfasst das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äusserlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung" (X, 279). Wer nicht über den toten Buchstaben hinausblickt, wird vielleicht Bedenken gegen das Wort „Offenbarung" erheben. Es ist ja an und für sich ein bildliches Wort. Zweifellos gibt uns die Kunst nur das selbe wie die Natur; wie Schopenhauer sagt: „Die selten genug erkannte Wichtigkeit und der hohe Wert der Kunst [besteht darin], dass wir sie als die höhere Steigerung, die vollkommenere Entwickelung von allem diesen anzusehen haben, da sie wesentlich eben dasselbe, nur konzentrierter, vollendeter, mit Absicht und Besonnenheit leistet, was die sichtbare Welt selbst, und sie daher, im vollen Sinne des Wortes, die Blüte des Lebens genannt werden mag" (Sämtl. Werke III, 315). Wo in der Natur ein unerforschliches Geheimnis vorliegt, wo das „Frageverbot" uns unerbittlich entgegentönt, da werden wir also auch im Kunstwerk dem selben Geheimnis begegnen und das selbe Verbot vernehmen — aber! hier erscheint alles deutlicher und überzeugender, so dass z. B. gerade die Unergründlichkeit von vielem, was einem oberflächlichen Blick bisher nicht unergründlich gedünkt hatte, jetzt eingesehen wird. Auch eine solche Erfahrung ist aber eine „Offenbarung".

Kunst- und Naturwissenschaft

Dieser Einfluss der Kunst auf die Philosophie vermehrt sich dann noch durch die ganzen Denkgewohnheiten, welche durch künstlerische Anschauung erzeugt werden und welche ich durch das eine glaube bezeichnen zu können: dass die Abstraktion auf das ihr von Kant gewiesene Feld der „reinen Vernunft“ beschränkt wird und dass die Gesetze der Logik als ein blosses Organon für die Tätigkeit des Denkens betrachtet werden, so dass ihnen keinerlei weitere Kompetenz zukommt. Hierin zeigt sich übrigens eine neue Verwandtschaft zwischen dem künstlerischen Denken und der beobachtenden Naturwissenschaft — eine für den philosophischen Wert dieses Denkens gewiss nicht unerhebliche Erwägung. Die Naturwissenschaft des Aristoteles war darum in manchen Punkten so merkwürdig schwach und in so entschiedenem Rückgang gegen die seiner Vorgänger, weil sich überall die Logik hineinmengte und die klarsten Beobachtungen dem Gespenst der Systematik und der Abstraktion weichen mussten. Dagegen ist das Grundprinzip der echten Naturforschung die unvoreingenommene, liebevolle Beobachtung der Natur; der Naturforscher ist wie der dichterische Seher, auch er „zeuget, was er sieht“. Und nirgendswo in der ganzen Natur sieht er Logik: nichts ist unlogischer als die Welt, nichts „unvernünftiger“, ja, so geradezu widervernünftig. Und nun ergibt sich das Unerwartete: wie verschieden diese analytische Anschauung des Naturforschers von der synthetischen des Künstlers auch sein mag, auch sie führt überall auf die Vorstellung der Einheit! Sie stellte zuerst — infolge ihrer Beobachtungen — den Begriff der „Art“ auf, dann den Begriff der „Gattung“; später wurden die Gattungen der lebenden Wesen zu „Familien“ geeint, und eine solche Vorstellung wie die Darwin's fasst ja alle lebenden Wesen nur noch fester zu einer Einheit zusammen. Ganz Ähnliches ereignete sich auf dem unorganischen Gebiet. Allerdings ergeht es aller Naturwissenschaft, sobald sie, wie in dem angeführten Falle bei Darwin, die tatsächlichen, empirischen Anschauungen zu theoretischen, dichterischen zusammenfasst, ähnlich wie dem Demokrit: indem sie sich von dem Gebiete der Beobachtung mehr und mehr entfernt, wird sie ein Opfer der logischen Denkgesetze, und erzeugt sie unvorstellbare Vorstellungen. Ihre wahre Kraft aber ist und bleibt nicht ihr Bestreben, die Welt hypothetisch zu

erklären, sondern ihre Anschaulichkeit; und dieses Primat der anschaulichen und diese Unterordnung der abstrakten Erkenntnis bedingt eine so enge Verwandtschaft zwischen Kunst und Wissenschaft, dass eine wechselseitige Beeinflussung ohne weiteres vorauszusetzten ist. [1])

Zusammenfassung

Ich glaube, dass schon aus diesen flüchtigen, ohne jegliches System hingeworfenen Anregungen manchem denkenden Geiste die Vorstellung einer Kultur, in welcher der Kunst das Übergewicht zufiele als dem „höchsten Moment des menschlichen Lebens", in welcher ihr aber diese überwiegende Stellung nur deswegen zugestanden würde, weil sie „die lebendig dargestellte Religion" wäre, weil sich in ihr „die Betätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewusstseins" kundtäte, weil sie „alle Weisheit" enthielte, zuvörderst aber, weil durch sie und in ihr das so gefährlich bedrohte Gleichgewicht wieder hergestellt würde zwischen der menschlichen Allgemeinheit, die nach und nach alle Fühlung mit dem einzelnen verliert, und dem menschlichen Individuum, das ein immer geringeres, fragmentarisches Bruchstück eines ganzen Menschen wird (vgl. die Ausführungen S. 179) — ich glaube, sage ich, dass diese Vorstellung manchem vielleicht unerreichbar, insofern auch chimärisch erscheinen mag, dass aber keiner ihr das Prädikat eines grossen und edlen und genialen Gedankens versagen kann. Auch diese Vorstellung gehört zum „Gedanken von Bayreuth".

Wagner und Schopenhauer

Zum Schlusse möchte ich gern einem verbreiteten Missverständnis entgegentreten und zugleich von den soeben entschleierten weiten Ausblicken, die der „Bayreuther Gedanke" eröffnete, zu dem Helden dieses Buches zurückkehren, um mit einem tiefen Blick in das Herz dieses grossen und guten Mannes meine Aufgabe zu Ende zu führen.

Schon aus dem soeben Ausgeführten ergibt sich ohne weiteres, dass Wagner's Weltanschauung derjenigen Schopenhauer's nahe verwandt sein muss. Eine ewig unüberbrückbare Kluft trennt aber dennoch die eine von der anderen; denn die eine ist die Welt durch das Auge eines Dichters, die andere

[1]) Novalis, der Geolog und Poet, hat sehr schön gesagt: „Naturforscher und Dichter haben durch eine Sprache sich immer wie ein Volk gezeigt" (Schriften, T. II, S. 63).

die Welt durch das Auge eines Metaphysikers erblickt. Was diese Trennung zu bedeuten hat, erkennt man klar aus der Tatsache, dass die eine Weltanschauung zu einer Verneinung, die andere zu einer Bejahung führt: Schopenhauer's Endpunkt ist die Verneinung des Willens zum Leben, der Wagner's die Bejahung der Möglichkeit einer Regeneration. Der Glaube ist eben die Seele der Kunst. In jungen Jahren schrieb der Meister die begeisternden Worte: „Aus dem entehrenden Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkertums mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zum freien künstlerischen Menschentume mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen!“ (III, 38); — in seinem allerletzten Werke, *Parsifal,* fand er nach einem Leben voller Enttäuschungen und Bitterkeiten die mächtig überzeugenden Töne für die Worte: „Der Glaube lebt!“ und der musikalische Schluss dieses Werkes führt uns eine Umbildung der tiefklagenden Weise vor,[1]) die Parsifal's genialer Blick als „die Gottesklage“ erkannt hatte — nunmehr zu einer erhabenen, triumphierenden, von dem Glanz der Trompeten getragenen Bekräftigung des Glaubens an jene „strahlende Weltseele“ gestaltet. Die Brahmanen würden sagen, Schopenhauer stehe auf dem Standpunkte der „höchsten Realität“, Wagner auf dem des „Welttreibens“. Gleichviel: wichtig ist zunächst vor allem die Einsicht, dass eine Identifizierung dieser beiden Richtungen nicht zulässig ist. Das zeigt sich in zahlreichen Einzelheiten. Wie urteilt Schopenhauer über die Frauen, sogar über solche, die in selbstloser Aufopferung „läppische Pflegerinnen“ werden! Wie stellt dagegen Wagner sie hin in Irene, Senta, Elisabeth, Brünnhilde![2]) Wie jämmerlich dünkt Schopenhauer die Liebe zwischen Mann und Weib! Welch herrliches Denkmal hat ihr Wagner in *Tristan und Isolde* errichtet! Das zeigt sich ferner besonders deutlich, wenn man auf das Verhältnis zum indischen Denken hinweist. Natürlich hat auch Wagner an dieser herrlichen Quelle reinen Denkens geschöpft; Schopenhauer konnte sich hier vollkommen befriedigt finden, Wagner aber nicht: denn in der Nähe einer philosophischen Erkenntnis wie die indische kann überhaupt keine Kunst zur Blüte gelangen.

[1]) Vgl. S. 442.

[2]) Von seiner Brünnhilde sagt Wagner: „Nie ist dem Weibe eine solche Verherrlichung widerfahren“ (L. I, 215).

Richard Wagner

Diese historisch erwiesene Tatsache fällt gleich auf; geht man aber tiefer, so muss man gestehen, dass mit Wagner's ganzer Anschauung von einer zu erstrebenden „Allgemeinsamkeit", mit seinem Traum von einem „Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus" usw. nichts so wenig harmoniert wie die Buddhistische Lehre: „Des Ich Schutz ist das Ich, des Ich Zuflucht ist das Ich". Im Gegensatz zu solchen und zu allen rein metaphysischen Anschauungen verfolgt Wagner, der Künstler, niemals individuelle, sondern immer allgemeine Zwecke; hierdurch zeigt sich aber ganz unverkennbar, dass sein Denken und Empfinden eigentlich religiös ist. In keiner einzigen Schrift des Meisters kommt das Wort „Erlösung" so oft vor wie in seinem *Kunstwerk der Zukunft*, einer Schrift aus der Zeit, wo er mit den Kirchen und dem historischen Christentum, wie wir gesehen haben (vgl. S. 165), auf sehr gespanntem Fusse stand. Als Ziel wird dort „die Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen" aufgestellt. Den Begriff „Kunst für Kunst" gibt es eben bei Wagner nicht: Kunst und Leben sind bei ihm gar nicht zu trennen; ebensowenig kannte er aber ein Denken um des Denkens willen, eine Erlösung durch Erkenntnis in stiller Klausnerzelle: derartige Vorstellungen widersprechen nicht allein den theoretischen Ansichten Wagner's, sondern seinem ganzen Wesen. Ich möchte sagen: für Wagner gibt es gar keine Individuen, sondern nur eine ganze, untrennbare Menschheit. „Sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können, müssen alle Menschen gleich Sklave und elend sein" (siehe S. 174), und: „Es gibt nichts Liebenswerteres, als die gemeinschaftlichen Menschen" (III, 265): das ist der Grundton von Wagner's ganzem Fühlen und Denken. Und indem er nun — unfähig, in irgendeiner noch so sophistisch verdeckten Form des Egoismus die geringste Befriedigung zu finden — weiter über das grosse Problem nachdenkt, wie alle Menschen aus Nützlichkeitsmenschen zu künstlerischen Menschen erlöst werden könnten, erkennt er sehr bald (1850): „Die Mittlerin zwischen Kraft und Freiheit, die Erlöserin, ohne welche die Kraft Roheit, die Freiheit aber Willkür bleibt, ist die Liebe." Wenn nun auch der junge Meister in seiner Wut gegen die „Lügenkirchen" uns in dem selben Satze versichert, diese Liebe sei nicht die christliche, so glauben wir es ihm doch nicht; übrigens ist die

Bezeichnung „christlich“ hier ganz nebensächlich: das Streben dieses Künstlers ist jedenfalls ein tiefreligiöses, und seine Religion heisst die Liebe. Im Jahre 1855 schreibt er an Liszt, er erkenne als die wahre „göttliche Lehre . . . . . nur die Anleitung zur Befreiung vom persönlichen Egoismus durch die Liebe“ (L. II, 80). Ja, Wagner's Künstlerschaft ist von seiner Religion der Liebe (die schon in seinem ersten Werk *Die Feen* so ergreifenden Ausdruck fand) gar nicht zu trennen: „Ich empörte mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger; und *so ward ich Künstler*“ (IV, 326).

Ich glaube, hier blicken wir sehr, sehr tief in das Herz dieses Mannes, und schon aus diesen früheren Schriften dürfen wir entnehmen, dass der spätere „Gedanke von Bayreuth“ jedenfalls ein Gedanke der Liebe sein wird und darum auch sicherlich kein tönendes Erz und keine klingende Schelle. Dem ist auch so. All jene heroischen Bestrebungen des alternden Meisters, der höchsten dramatischen Kunst zum Siege zu verhelfen und hiermit zugleich zu einer Regeneration des Menschengeschlechts die bestimmende Anregung zu geben, entspringen der ungeschwächten Empfindung: „Es gibt nichts Liebenswerteres als die gemeinschaftlichen Menschen“, entspringen der tiefreligiösen Überzeugung, nur eines tue not, nur eines könne hier erlösen: den Menschen müsse die Liebe gelehrt werden! Wie er ein anderes Mal sagt: „Die Liebe ist die Mutter der Gesellschaft, sie kann somit nur ihr einziges Prinzip sein.“ Was nützte die Belehrung des Philosophen: „Indem das Individuum den Willen zum Leben verneint, hebt es zugleich die ganze Welt auf und erlöst sie hierdurch?“ Was frommten die täglichen Erfahrungen der unergründlichen Bosheit und des dummen Hasses, welche die Menschen gerade diesem Edelsten widmen? „Der Glaube lebt!“ Und Wagner's Glaube war eben der an die Gemeinschaftlichkeit des Menschengeschlechts und an die siegende Macht der Liebe; diesen Glauben vermochte nichts ihm zu rauben. Wie *Parsifal* die „Gottesklage“, so vernahm das weite Herz des Künstler-Weisen in dem ganzen wüsten Lärm, der um seinen „Bayreuther Gedanken“ tobte, nur „die Klage der Natur“; vor seinem Blicke „zerflossen wie im ahnungsvollen Traume alle Erscheinungsformen der Welt“; es „beängstigte ihn nicht mehr

die Vorstellung jenes gähnenden Abgrundes, der grausenhaft gestalteten Ungeheuer der Tiefe, aller der süchtigen Ausgeburten des sich selbst zerfleischenden Willens", vor seinem Ohre ertönte „furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welterlösend, die in der Klage geeinigte Seele der Menschheit" (vgl. X, 319).

Ja, nicht allein die Klage der Menschheit vernahm er, sondern die der ganzen Natur. Keine andere Schrift wirft ein so helles Licht in die innerste Seele dieses Mannes wie sein *Brief über die Vivisektion.* Hier tritt er mit offenem Visier gegen das unsere ganze Zivilisation beherrschende „Nützlichkeits-Dogma" auf und stellt ihm als das einzige moralische Lebensprinzip „das Mitleid gegen alles Lebende" entgegen. Er führt aus, „wie in den Tieren das gleiche atme was auch uns das Leben gebe", wie „der Mensch zu allernächst an dem Tiere sich seiner selbst in einem adeligen Sinne bewusst werde", und das Ganze gipfelt in folgendem Glaubensbekenntnis: „Unser Schluss in betreff der Menschenwürde sei dahin gefasst, dass diese gerade erst auf dem Punkte sich dokumentiere, wo der Mensch vom Tiere sich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag" (X, 270). Richard Wagner's Liebe zu den Tieren habe ich in diesem Buche nur flüchtig berühren können (S. 64); die vielen Anekdoten hierüber findet der Leser an anderen Orten; eine der hübschesten erzählt, wie der Meister in Luzern sich arg die Hand zerbeissen liess (so dass er längere Zeit nicht schreiben konnte), indem er einem fremden Hunde die soeben überfahrene Pfote wusch und verband. Immer war Wagner von Tieren umgeben; manche seiner Hunde sind bereits geschichtliche Persönlichkeiten geworden, so der Neufundländer Robber, der sich aus freiem Antrieb in Riga anschloss, die sturmbewegte Reise nach London mitmachte und von Wagner in *Ein Ende in Paris* (vergleiche oben S. 197) verewigt worden ist, so aus späteren Jahren Russ und Marke. Nun hebt aber Schopenhauer zweifellos mit Recht hervor, dass sich an gar nichts die wesentliche „Güte eines Charakters" so unzweideutig zeige wie an dem Mitleid mit Tieren (Sämtl. Werke IV, 2. T., S. 242), und das Beispiel der indischen Denker berechtigt wohl zu der weiteren Behauptung, dass sich an nichts die Tiefe

einer Weltanschauung überzeugender bewähre als an dem lebendigen Bewusstsein des tat-tvam-asi, dem Bewusstsein der innigen Zusammengehörigkeit mit der gesamten organischen Natur. Zu der Kenntnis Wagner's und seines „Bayreuther Gedankens" gehört also in hervorragender Weise die Kenntnis seines Verhältnisses zu der Tierwelt.

Je mehr er selber zu leiden hatte, um so tiefer empfand Wagner, dass nur aus „rücksichtslosem Mitleiden" (X, 255) das Heil erwachsen könne. Im Jahre 1853 schreibt er an Liszt: „Der Zustand der Lieblosigkeit ist der Zustand des Leidens für das menschliche Geschlecht" (L. I, 236), und in einer seiner letzten Schriften *(Was nützt diese Erkenntnis?* 1880, X, 332) lesen wir nun in bezug hierauf Worte, die auch mein letztes Zitat sein sollen; vielleicht gibt es keine Stelle, wo die tiefe Weltweisheit dieses grossen Mannes einen vollendeteren Ausdruck gefunden hat: „Woran geht unsere ganze Zivilisation zugrunde, als an dem Mangel der Liebe? Das jungendliche Gemüt, dem sich mit wachsender Deutlichkeit die heutige Welt enthüllt, wie kann es sie lieben, da ihm Vorsicht und Misstrauen in der Berührung mit ihr einzig empfohlen zu werden nötig erscheint? Gewiss dürfte es nur den einen Weg zu seiner richtigen Anleitung geben, auf welchem ihm nämlich *die Lieblosigkeit der Welt als ihr Leiden* verständlich würde: das ihm hierdurch erweckte Mitleiden würde dann so viel heissen, als den Ursachen jenes Leidens der Welt, sonach dem Begehren der Leidenschaften, erkenntnisvoll sich zu entziehen, um das Leiden des anderen selbst mindern und ablenken zu können." Nach einem Hinweis auf Schopenhauer's Philosophie, nicht aber — und das ist das Bezeichnende — auf seine eigentliche Metaphysik, sondern darauf, dass „ihr Ergebnis, allen früheren philosophischen Systemen zur Beschämung, die Anerkennung der moralischen Bedeutung der Welt sei", fährt der Meister fort: „Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich betätigende Liebe ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind, — der Glaube als untrüglich sicheres und durch das göttlichste Vorbild bestätigtes Bewusstsein von jener moralischen Bedeutung der Welt,

die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewusstseins.“

So spiegelte sich der „Bayreuther Gedanke“ im Herzen des grossen deutschen Meisters Richard Wagner wieder!

„Die gute Tat, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte!“

REGISTER

Das vorliegende Register soll nicht allein einen vollständigen Namenindex geben, sondern zusammen mit der Inhaltsübersicht den Gebrauch des Buches zu wirklichen Studienzwecken erleichtern. Darum habe ich die wichtigsten Begriffe aufgenommen und unter dem Namen Wagner ein mehrfach gegliedertes Schema angelegt, welches sich hoffentlich im Gebrauch als praktisch erweisen wird. Lohengrin z. B. ist nicht (wie die Inhaltsübersicht vermuten lassen könnte) an einem einzelnen Orte abgehandelt, sondern die früheren Werke werden immer wieder bei Besprechung der späteren herangezogen; desgleichen findet der Leser nirgends ein eingehendes Referat über Wagner's Rede im Vaterlandsverein; mit Hilfe des Registers aber kann er leicht die vielen Stellen zusammensuchen, wo diese wichtige Kundgebung besprochen wird. Bei den Kunstwerken jedoch wurden nur die wichtigsten Erwähnungen berücksichtigt; die Schriften sind nur zum kleineren Teil angeführt und zwar in der Regel nur dann, wenn die Schrift als Ganzes erwähnt wird. Eine Übersicht der Zitate war geplant, hätte aber bei der grossen Anzahl zu weit geführt. Eigennamen, die wie Liszt und Uhlig unzähligemal als Adressate von angeführten Briefen des Meisters vorkommen, sind nur dann ins Register aufgenommen worden, wenn von der betreffenden Person ausdrücklich die Rede ist.

Äschylos 46, 256, 505.
Ästhetik 12, 182, 248, 291, 307 ff., 366.
Afghanistan, ein Volksmärchen aus 418.
Ahasver 228.
Alexander der Grosse 67, 439.
Ambros, Dr. A. W. 295.
Anarchismus, der 175 ff.
Ander, A., Sänger 99.
Anders, E., Bibliothekar 54, 303.
Apel 453.
Appia, A. 289 ff., 427.
Architektur 268.
Aristoteles 272, 276, 309, 509, 511.
Arnd 70.
Asher, Dr. David 13, 199.
Auber 324, 325, 498.
Auge, das (als künstlerischer Faktor im Drama) 356 ff., 425 ff., 445.
Augsburger Allgemeine Zeitung 102, 104.
Aurevilly, Barbey d' 97.
Avenarius, Verleger 49.
— (siehe auch Cäcilie Geyer).

Bach, J. S. 29, 45, 285, 295, 311, 325, 362, 398, 498.
Bach, Minister 179.
Bähr, Karl 80.
Bakunin 67.
Bataille 97.
Baudelaire, Charles 23, 96.
Baumgarten 254.
Baumgartner, Wilh. 80, 326.
Bayreuth 118 ff., 459 ff., 491 ff., 495 ff., 504 ff.
„Bayreuther Blätter", die 24 ff.
Bayreuther Festspiele, die 26, 118 ff., 133 ff., 314, 345, 356, 472, 481 ff.
Bayreuther Festspielfonds, der 120, 471.
Bayreuther Festspielhaus, das 15, 26, 105, 119, 124, 133, 468 ff., 472 ff., 492 ff., 501 ff.

„Bayreuther Gedanke", der 10, 25, 207, 217, 463, 473 ff., 491—518.
Bayreuther Künstler, die 484 ff.
Bayreuther Orchester, das 469 ff.
Bayreuther Patronatverein, der erste 119, 472, 474 ff., 480 ff.
Bayreuther Patronatverein, der zweite 119, 472, 484.
„Bayreuther Schule", die 119, 484.
Beethoven 11, 19, 29, 40, 45, 47, 50, 56, 57, 59, 71, 75, 95, 98, 116, 124, 127, 130, 139, 192, 225, 249, 261, 280, 285, 296, 303, 312, 315, 324, 325, 332, 351, 368, 451, 473, 474, 505.
Berlioz 53, 71, 371.
Bellini 52.
Betz, Franz 474.
Beust, Graf 73, 154, 155, 179.
Biedenfeld, Freiherr von 351.
Bildhauerkunst 269.
Bismarck 156, 225.
Blum, K. 454.
Boccaccio 42.
Boccherini 60.
Böhtlingk, Prof. Otto 233.
Boieldieu 325.
Bonnier, Pierre et Charles 383.
Börsenkurier, der Berliner 483.
Bovet, Alfred 91, 93, 97, 188.
Brandt, Karl 486.
Breitkopf & Härtel 375.
Brendel, Franz 81, 224, 228.
Brockhaus (siehe Ottilie Wagner).
„ Verleger 49.
Bruno, Giordano 42 (2), 496.
Büchner, Ludwig 187.
Buckle, Henry Thomas 221.
Buddha 205, 234, 438, 439, 514.
Bugge, Prof. Sophus 396.
Bülow, Hans von 76, 82, 84, 95, 111, 116, 120, 128, 471, 485.
Bulwer 57, 330, 442.
Burns 42 (2).
Byron 42, 77.

Çakuntalâ 393.
Calderon 272, 450, 498.
Calm, Felix 25.
Çankara 218.
Carlyle 6, 16, 30, 175, 308, 496.
Cäsar 42.
Çatapatha Brahmâna 334.
Cellini, Benvenuto 137.
Challemel-Lacour 97.
Chamberlain, Houston Stewart VI, 69, 326, 339, 372, 383, 408, 431, 441, 443, 465.
Champfleury 96.
Chateaubriand 174.
Cherubini 52, 325.
Comte, Auguste 178 (2).
Corneille 291.
Cornelius, Peter 81, 101.
Cromwell, Oliver 196.

Dannreuther, E. 452.
Dante 42.
Darmesteter, Arsène 418.
Darwin 257, 511.
David, chef de claque 97.
David, Prof. 228.
Davidsohn, George 483.
Demokrit 1, 508, 509, 511.
Deussen, Prof. Paul 193.
Devrient, Eduard 300.
Dichter, der 264 ff.
Dickens 357.
Dingelstedt, Franz 225, 375.
Dinger, Hugo 67.
Dinosauren, die 233.
Donizetti 54, 455.
Dorn, Heinrich 391.
Draesecke, Felix 81.
Drama, das 263 ff., 268 ff., 443 ff.,
Drama, das deutsche 29, 35, 117, 295 ff. 388, 450.
Drama, das reinmenschliche 271 ff., 290, 372, 388, 447.
Drama und Musik, das Verhältnis zwischen 275 ff., 329, 339—341, 358 ff., 381 ff., 407, 421—433, 441, 447.
Dramma per musica, il 286, 295.
Dresden, der Maiaufstand in 16, 36, 58, 70, 150 ff.
Dresden, die Hofoper in 65.
Dresden, Intendant der Hofoper in (siehe Freiherr von Lüttichau).

Edda, die 389, 397.
„Ehre", die 420.
Eigentum, das 219.
Ellis, William Ashton 73.
Entartung, die (Verfall) 214, 216, 230, 239.
Enzenberg, Graf 109.
Ernst, Alfred 360.
Este, Isabella d' 138.
Exegetik, musikalische 10 ff., 248, 311 ff., 494.

Ferry, Jules 97.
Fétis 11.
Feuerbach 185 ff., 221, 226, 240, 399.
Feustel, Friedrich 477.
Fischer, Chordirektor 58, 65, 298.
Fouillée, Alfred 232.
Frantz, Konstantin 161.

Franziskus, der heilige 125, 439.
Franzosen, die 56, 94.
Frauenstädt, Julius 187.
Freiheit, die 174, 242, 261, 513.
Frenz, A. VII.
Freytag, Gustav 226.
Friedrich August, König von Sachsen 72, 90, 454.
Friedrich Wilhelm IV. 69.
Fritzsch, E. W. 107, 298.
Fröbel, Julius 109.

Gasparin, Komtesse 96.
Gasperini 96.
Gautier, Judith 126.
Gautier, Prof. Léon 262.
Gautier, Théophile 96.
Gebärde, die dramatische 403, 425 ff.
Gedanke, der, als künstlerischer Stoff 421 ff.
Geibel, Em. 389.
Geld, das 176, 218.
Genie, das 196, 259, 307, 439.
Geyer, Cäcilie, (Avenarius) 49.
Geyer, Ludwig 41, 43, 45, 129.
Glasenapp V, 8, 20, 21, 33, 53, 55, 69, 311, 452, 453, 472, 482, 500.
Gleïzès 200, 222, 234.
Gluck 52, 59, 75, 95, 96, 137, 138, 273, 280, 282, 286, 295, 324, 325, 368, 450, 455.
Gobineau, Graf 23, 122, 223.
Goethe 13, 15, 29, 42, 45, 47, 57, 61, 78, 137, 140, 159, 202, 206, 225, 231, 249, 260, 296.
Goethe, zitiert 5, 6, 26, 33, 135, 137, 151, 154, 157, 158, 159, 160, 206, 256, (2), 257, 261, 273, 274, 277, 288, 289, 304, 308, 314, 367, 404, 439, 461, 464, 469, 485, 518.
Goethe-Forscher 18.
Golther, Prof. W. 311, 342, 396.
Gondoliere, Wagner's 128.
Gottfried von Strassburg 31, 314, 411, 414, 416.
Gozzi 57, 334, 442.
„Grenzboten", die 347.
Grétry 469.
Gross, Adolf von 478, 489.
Grün, Karl 187.
Gwinner, Wilh. 510.
Gumbert, F. 348.
Gyrowetz, Adalbert 60.

Habeneck 53.
Hafis 100, 196, 498, 505.
Halévy 54, 455.
Händel 295, 450.
Handlung, dramatische 290, 337, 356, 386, 402 ff., 411 ff., 442, 443 ff., 449.
Hauptmann, Moriz 11, 228, 346.
Hausegger, Fr. v. 204, 254.
Hauser, Regisseur Franz 50.
Haydn 75, 285, 295, 325.
Hebbel 389, 461.
Hébert, Abbé Marcel 166, 365, 397.
Heckel, Emil 480, 488.
Heckel, Karl 472, 477, 488.
Hegel 186, 187, 191.
Heim, Musikdirektor, und Frau 76.
Heine, Ferdinand 298.
Heine, Heinrich 454.
Herbart, F. J. 277.
Herder 42, 139, 270, 274, 291, 296, 368, 388, 389, 396, 406, 423, 425, 426, 429. 443, 446.
Herwegh, Georg 76, 204, 221, 225.
Hertz, Prof. W. 311.
Hillebrand, Karl 81.
Hiller, Ferd. 60, 300.
Hobbes 48.
Hoffmann, E. T. A. 276, 284, 296, 368, 451.
Holmès, Augusta 250.
Holtei, Karl von 51, 52.
Homer 266, 357.
Hugo, Viktor 454.
Hülsen, von, Intendant in Berlin 94.
Humboldt, Alex. von 161, 194.

Iffland 47.
Indische Sprüche 25, 26, 168, 218, 233, 394, 501, 514, 515, 517.

Jahn, Otto 11, 309.
Janin, Jules 97.
Joachim 228.
Jockey-Klub, der Pariser 93.
Jongleurs, die 262.
Jordan, Wilhelm 389.
Josef II., Kaiser 242, 442.
Judentum, das 220, 224 ff., 246.
Jungfräulichkeit, die 437.

Kaiser von Brasilien, der 375.
Kant 174, 182, 184, 191, 192, 205, 217, 237, 254, 259, 287, 292, 308, 459, 501.
Karl der Grosse 168.
Kastner, E. 452.
Keller, Gottfried 76.
Kietz, Ernst 54.
Kietz, Prof. Dr. Gustav 71.
Kipke, C. 469.
Kittl, Friedrich 455.
Kleist, Heinrich von III, 276, 296.
Klindworth, Karl 81.

Kniese, Julius 489.
Köhler, L. 10, 82, 248.
Kölnische Zeitung, die 483.
Königtum, das 167.
Köstlin, Professor 25.
Kotzebue 47.
Krieg von 1870, der 109, 117, 121, 156, 491.
Kritik, die 4, 26, **60**, 126, 346, 483.
Kunst, die 8, 9, 201, **242 ff.**, **250 ff.**, 269 ff., 307, 462, 492, 503, 506, **510 ff.**
Kunst, deutsche 28, 295, 450.
Kunst, griechische 28, 130, 249, 262, **444**, 465, 493, 508.
Kunst, die, als „Lebensheiland" 128, 242, 259, 512.
Kunst, die Würde der 250, 255 ff., 462, 504.
Künstler, der 9, 10, 266 ff.
Kunstwerk der Zukunft, das 292, 451, 493.
Kuntze, Otto IX.
Kurz, H. 43.

Laforgue, Jules 217.
Lagarde, Paul de 501.
Landschaftsmalerei, die 221.
Lange, F. A. 508.
Lanzi 42.
Laplace 257.
Lassalle, F. 178.
Lasso, Orlando di 295.
Laube, Heinrich 50.
Laussot, Madame 80.
Lehmann, Marie 474.
Lehrs 54.
Leibniz 440.
Lenbach, Franz von (Porträt Wagner's) 192.
Leipzig, Völkerschlacht bei 35.
Leitmotive, die 312, 359.
Leroy, Léon 97.
Lessing 274.
Lessmann, O. 431.
Levi, Hermann 489.
Liebig 221.
Lindau 97.
Liszt, Cosima (siehe Cosima Wagner).
Liszt, Franz 6, 11, **20**, 23, 26, 68, 72, 77, 78, 81, 84, 95, 106, 115 (2), 122, 144, 154, 298, 350, 363, 369, 371, 456, 499.
Logier, Musiktheoretiker 317.
Lombroso, Professor 440.
Lorbac, Charles de 97.
Lübke, Wilhelm 348.
Ludwig II., König 23, 91, 92, 102, **104**, 115, 119, 122, 324, 356, 454, 470, 476, 482.
Lully 325.
Luther 125, 160, 228.
Lüttichau, Freiherr von 65, 66, 70, 153.

Maler, die italienischen 268.
Mannhardt, Prof. 397.
Marschner 324, 339, 455.
Marx, A. B. 50.
Marx, Karl 178.
Mayrberger 12.
Méhul 52, 325.
Meinck, Dr. 311.
Mendelssohn, Felix 50, 228, 325.
Mendès, Catulle 97.
Metternich, Fürst 179.
Metternich, Fürstin 94, 454.
Meyerbeer 53, 58, 93, 228, 335, 336.
Meysenbug, Baronin Malwida von 98.
Micha, der Prophet 229.
Michelangelo 140.
Mill, John Stuart 178.
Milton 281.
Mitleiden, das 197, 433, 517 (2).
Mitterwurzer, Anton 471.
Moleschott, Professor 187, 221.
Molière 332.
Monteverde 273, 274.
Morin 97.
Moscheles 228.
Mozart 11, 45, 52, 57, 75, 127, 137, 138, 285, 296, 315, 317, 324, 325, **368**, 386, 450, 455, 498.
Mottl, Felix 489.
Muchanoff, Marie von 97, 117.
Müller, Regierungsrat Franz 82, 350, 431.
München, das Festspielhaus in 78, 79, 472.
München, deutsche Musikschule in 12, 102, 103.
Muncker, Bürgermeister Dr. von 477.
Muncker, Prof. 8, 25, 311, 365.
Musik, die 10, 275 ff., 311 ff., 317, 328 ff., 339, 358 ff., 381 ff., 391, 407, 424 ff., 494.
Myroslawsky 346.

Nahrungsfrage, die 220, 232, 233.
Napoleon 67, 439, 498.
Napoleon III. 94, 156.
Naturwissenschaft, die 4, 6, 221, 257 ff., 511.
Nesselrode, Gräfin (siehe Muchanoff).
Newton 259.
Nibelungenlied das 389, 391.
Nicodemus 497
Niemann, Albert 474.
Nietzsche, Friedrich **20**, 23, 27, 30, 88, 305, 491, 492, 497, 504.

Nikolaus, Kaiser 454.
Nohl, Ludwig 8, 229.
Novalis 140, 374, 409, 426, 512.
Nuitter, Charles 94, 96.

Oberländer, Kultusminister 153.
Objektivität, die 7, 21.
Ödipus 14, 500.
Offenbarung 510 (2).
Oldenberg, Professor Hermann 233, 438.
Ollivier, Emile 97.
Omar Khayyam 196, 211.
Oper, die 331 ff. 325, 361.

Palestrina 285, 325, 433, 455, 498, 505.
Pascal 217.
Paulus, der Apostel 123.
Pecht, Friedrich 325 (2).
Pergolese 325.
Peri 273.
Petrarca 42.
Pfohl, Ferd. 350.
Phidias 192, 505.
Philister, der 105, 501.
Philosophie, die 182, 184, 206, 253, 508 ff.
Pindar 266.
Plato 181, 192, 195 508, 509.
Pohl, Richard 8, 11, 25, 82, 350.
Pope 157, 159.
Porges, Professor 486.
Potpischnegg, Dr. 188.
Presse, die 60, 348, 477, 483, 484.
Prölss, Robert 66, 70.
Prometheus V, 485.
Proudhon, P. J. 175.
Pythagoras 234.

Ranke, Joh. 234.
Raphael 505.
Rassenfrage, die 161, 223, 232.
Raupach 97, 453.
Rebling, Gesangverein 474.
Reinmenschliche, das 235, 271 ff., 301, 372, 384, 403, 448.
Reissiger 61.
Religion, die 238, 243 ff., 443, 506, 515, 518.
Renan, Ernest 191.
Reuss, Eduard 336.
Revue et Gazette musicale de Paris 303.
Revue Wagnérienne 415.
Reyer, Ernest 97.
Richter, Jean Paul 296, 318.
Richter, Hans 486.
Riedel, Gesangverein 474.
Riehl, W. H. 300.
Rigveda, die 334.
Rio de Janeiro 375.
Ritter, Alexander 50, 61, 80, 81, 354, 364.
Ritter, Franziska (siehe Wagner).
Ritter, Frau Julie 80, 84.
Ritter, Karl 76, 80, 187.
Robespierre 498, 506.
Roche, Edouard 96.
Roeckel, August 64, 68, 72, 108, 298, 371.
Roempler, Buchdrucker 152 (2).
Ronsard 454.
Rossini 251.
Rousseau, Jean Jacques 178, 217, 234, 261, 284.
Rubens 127.

Sachs, Hans 379.
Sarti, Giuseppe 11.
Savonarola 125.
Schemann, Ludwig 81, 193.
Scheuerlin 454.
Schiller 29, 42, 45, 47, 68, 78, 137, 140, 173 ff., 176, 296, 333, 337, 391, 451, 494, 505, 506.
Schiller, zitiert 62, 63, 95, 140, 147, 150, 173 (2), 175, 176, 208, 217, 241, 250, 258, 260, 261, 268, 272, 273, 277, 286, 287, 423, 462, 465.
Schleinitz, Freifrau von (siehe Wolkenstein).
Schlesinger, Verlagsfirma 54.
Schlösser, Rud. 365.
Schmid, Pater 8.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 99, 111, 471.
Schnorr von Carolsfeld, Frau 471.
Schönaich, Dr. Gustav 99, 101.
Schopenhauer 2, 13, 81, 88, 89, 105, 166, 182, 185, 187, 191 ff., 209, 236, 237, 254, 276, 293, 399, 400, 421, 509, 512, 517.
Schopenhauer, zitiert 13, 34, 157, 210, 236 (2), 243, 253, 254, 257, 284, 307 (2), 353, 439, 451, 510, 513, 515, 516.
Schott, Frau Betty 454.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 65, 485.
Scotus, Joh. Duns 204, 389.
Scribe 52, 53, 335, 337, 455.
„Seher", der 10, 264 ff., 357, 374.
Semper, Gottfried 76, 103, 471.
Seneca 225.
Shakespeare 29, 46, 47, 57, 79, 86, 124, 129, 202, 249, 267, 272, 281, 291, 307, 321, 333, 334, 391, 398, 411, 421, 442, 445, 448, 450, 499, 505.
Simonides 266.
Sklaventum, das 174, 513.

Sokrates 310.
Sophokles 14, 29, 42, 46, 256, 291, 307, 446, 450, 493.
Spencer, Herbert 157.
Spinoza 206.
Spontini 52, 325, 335, 352, 498.
Sprache, die 9, 316, 430, 447.
Springer, R. 200.
Standthartner, Hofrat Dr. 100.
Stein, Heinrich von 20, 23, 24, 123, 134, 217, 235, 496.
Stern, Professor A. 475.
Stern, Gesangverein 475.
Sternau, C. P. 59.
Sterne, Laurence 2, 8.
Sternfeld, Dr. Richard 83.
Stirner, Max 191.
Sulzer, Jakob 80, 315.

Taine, H. 498.
Tappert, Wilhelm 8, 12, 25, 43, 319 (2), 347, 452, 465.
Tat-tvam-asi 196, 517.
Tausig, Karl 101, 480, 483, 486.
Thadden-Trieglaff, von 225.
Thespis, der Karren des 493.
Thum, Professor 71.
Tichatschek 65.
Tolstoi, Graf Leo 192, 246.
Toussenel 226.
Treitschke, Heinrich von 225.

Uhlig, Theodor 9, 17, 82, 84, 298.

Vacquerie, Auguste 97.
Vegetarismus, der 220 ff., 230, 232.
Vendramin, Palazzo 128.
Verlaine, Paul 470.
Vieuxtemps 53.
Vilmar, A. F. C. 18.
Villot, Frédéric 96.
Vinci, Leonardo da 138, 140, 141, 202, 377.
Vischer, F. T. 61.
Vivisektion, die 133, 300, 516.
Vogel, B. 8.
Vogt, Karl 187.
Völkerwanderung, zur Zeit der 168.
— die neue 232.
Voltaire 1.

Wagner, der Denker 140, 149, 181 ff., 299, (vgl. W.'s Philosophie und W.'s Weltanschauung).
der Dichter 178, 270, 326, 329, 333, 334, 339, 358, 408 usw.
„ Dramatiker 292 ff., 332, 443 ff., 449.
Wagner, der Künstler 10, 142, 149, 179, 180, 182, 183, 202, 245, 250, 269, 299, 316, 440, 493, 515.
„ Musiker 10, 329, 332, 339, 352, 360, 361, 387, 407 usw.
„ Opernkomponist 331 ff., 361.
„ Patriot 56, 70, 107, 117, 119, 151 ff., 159 ff.
„ Politiker 69, 106 ff., 157 ff., 179.
„ Reformator 128, 140, 172, 232 ff., 260 ff., 504.
„ Revolutionär 55, 67, 131, 150 ff., 173 ff.
„ Schriftsteller 87, 139, 142 ff., 367.
„ Wort-Tondichter 29, 326, 327, 371, 430 usw.
Wagner in Bayreuth 38, 118, 120 ff., 133 (2), 472.
„ Berlin 51, 133.
„ Biebrich 132.
„ Chemnitz 71.
„ Dresden 37, 45, 58 ff., 129, 131.
„ Italien 120, 134.
„ Königsberg 38, 51, 130.
„ Leipzig 37, 45, 129.
„ London 53, 75, 130, 132, 133.
„ Luzern 132, 133.
„ Magdeburg 38, 51, 130.
„ München 38, 92, 101 ff., 132.
„ Palermo 134.
„ Paris 38, 53 ff., 91, 93 ff., 131, 132.
„ Pest 91, 132.
„ Petersburg 91, 132.
„ Prag 91, 132.
„ Riga 38, 51, 130.
„ Stuttgart 92.
„ Triebschen 21, 38, 112 ff., 133.
„ Venedig 120, 132, 134.
„ Weimar 72, 132.
„ Wien 38, 91, 98 ff., 132.
„ Würzburg 38, 48, 130.
„ Zürich 38, 75 ff., 92, 132.
„ der Schweiz 75, 90, 100, 112.

Wagner's
Anhänger 23, 77 ff., 96, 97, 100, 105, 347, 475, 477, 487, 505.
Antlitz 12, 124, 126, 461.
Berichte über seinen Lebensgang V, 15, 302.
Briefe 17, 298.
Bildungsgang 44, 45, 316.
Ehe, erste 51, 54, 113.
„ zweite 112, 115, 487.
Entwickelung aus Unbewusstsein zum Bewusstsein 85, 87, 349, 367 ff., 383.
Familie 40, 48.
Fehler 25, 62, 126.

Wagner's Festspielidee 52, 102, 110, 111, 120, 464 ff.
Geburt 40.
Gespräche 18, 499, 500.
Gestaltungskraft 42, 334 ff., 357, 395 ff., 414, 429, 498 ff.
Heftigkeit 126.
Hunde 516.
Kulturgedanke 216, 491 ff.
Kunstlehre 241 ff., 247 ff., 448, 502 ff., 512.
Lebensperioden 37 ff., 85, 126, 327, 375.
musikalische Begabung 47, 316 ff., 325.
mythische Denkweise 160, 201, 497 ff.
Pessimismus 196, 199, 209, 235 ff.
Philosophie 89, 181 ff., 209, 236, 242 ff., 253, 399, 507—518.
Prachtliebe 127.
Rede im Vaterlandsverein (1848) 69, 158, 162, 164, 168, 170, 176, 213, 218.
Rede in St. Gallen (1856) 465.
Rede in Bayreuth (1872) 106, 118, 473.
Rede in Bayreuth (1873) 122.
Rede in Bayreuth (1876) 506.
Rede in Bayreuth (1882) 473, 474.
Regenerationslehre 124, 182, 208 ff., 229 ff., 255 ff., 294, 451, 493 ff., 513.
Religion 123 ff., 164 ff., 238 ff., 245, 260, 442, 506, 514—518.
Sehnsucht nach Liebe 63, 114, 122, 416, 516.
Sehnsucht nach dem Tode 196, 417 ff.
Selbstlosigkeit 63, 100, 104, 122, 128, 147, 472, 474, 476, 491.
sprachliche Begabung 46, 88, 316.
Tierliebe 64, 197, 322, 516.
Tod 120, 125, 134, 463.
„unendliche Güte" 126, 128.
Verachtung des Ruhmes 63, 121.
Verhältnis zu König Ludwig II. 104 ff., 122, 476.
Verhältnis zu Liszt 20, 72, 77 ff., 106.
Verhältnis zu Schopenhauer 88, 191 ff., 209, 236, 243, 254, 293, 512, 517.
Wahrheitsliebe 16, 63, 74, 152, 165.
Weltanschauung 206, 209, 253 ff., 399, 440, 514—518.
Willenskraft 63, 126, 140, 435 ff.

Wagner's Schriften:
Beethoven 116, 133, 142, 182, 199, 203, 213, 301.
Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, das 133, 302, 472.
Deutsche Kunst und deutsche Politik 133, 203, 213, 300.
Ein deutscher Musiker in Paris 55, 131, 197, 303.

Wagner's Schriften:
Eine Mitteilung an meine Freunde 85, 132, 145, 212, 302, 360, 467.
Ein Theater in Zürich 132, 183, 213, 302.
Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters 162, 302, 464.
Erkenne dich selbst 212, 224, 300.
Gesammelte Schriften und Dichtungen 117, 133, 298 ff.
Heldentum und Christentum 123, 212, 300.
im allgemeinen 87, 139 ff., 367.
Judentum in der Musik, das 131, 163, 213, 224, 228, 300.
Kunst und die Revolution, die 85, 131, 145, 165, 172, 181, 212, 301.
Kunst und Klima 85, 131, 212, 301.
Kunstwerk der Zukunft, das 85, 131, 145, 182, 212, 301.
Modern 133, 213, 224, 300.
Oper und Drama 85, 132, 145, 182, 212, 301, 507.
Publikum in Zeit und Raum, das 213, 300.
Publikum und Popularität 133, 213, 300.
Religion und Kunst 123, 134, 148, 199, 211, 300.
Über das Dichten und Komponieren 133, 301, 312.
Über das Dirigieren 116, 133, 301.
Über das Weibliche im Menschlichen 134, 212, 301.
Über die Anwendung der Musik auf das Drama 133, 301, 360.
Über die Bestimmung der Oper 116, 133, 213, 301.
Über die Goethestiftung 132, 213, 301.
Über die Vivisektion 133, 212, 300, 516.
Über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule 103, 132, 302.
Über Schauspieler und Sänger 133, 182, 301.
Über Staat und Religion 103, 132, 148, 169, 182, 203, 213, 300.
Tabellarische Übersicht sämtlicher Schriften 298 ff.
Was ist deutsch? 123, 133, 213, 300.
Was nützt diese Erkenntnis? 208, 212, 300.
Wibelungen, die 162, 219, 300, 364, 400.
Wiener Hofoperntheater, das 302, 464.
Wollen wir hoffen? 123, 133, 211, 300.
Zukunftsmusik 203, 213, 301.

(Für alle hier nicht angeführten Schriften vgl. man S. 298—304.)

Wagner's Werke:
Achilleus 85, 366, 456.
Bärenfamilie, die glückliche 455.
Columbus-Ouvertüre 453.
dramatische Werke im allgemeinen 28, 39, 292, 295, 297, 305 ff., 307, 314, 450 ff., 455 ff.
Faust-Ouvertüre 57, 454.
Feen, die 48, 50, 130, 320 ff., 456.
Festmarsch, grosser 454.
Fliegende Holländer, der 54, 57, 58, 131, 203, 330, 339 ff., 354, 358 ff., 456.
Friedrich der Rotbart 85, 169, 364 ff., 456.
Fünf Gedichte, die 81, 454.
Götterdämmerung 116, 407, 457.
Hochzeit, die 48, 319 ff., 455.
Hohe Braut, die 455.
Huldigungsmarsch 324, 454.
Jesus von Nazareth 73, 85, 166, 364 ff., 443, 456.
Kaiser-Marsch 117, 454.
Kapitulation, eine 453, 456.
König Enzio, Ouvertüre zu 130, 319, 453.
Konzert-Ouvertüre C-dur 319, 453.
„ „ D-moll 130, 319, 453.
Liebesmahl der Apostel, das 452, 454.
Liebesverbot, das 51, 54, 320 ff., 456.
Lohengrin 57, 73, 98, 132, 204, 341 ff., 356, 369, 378, 384, 417, 456, 465, 489.
Meistersinger, die 39, 73, 101, 103, 116, 132, 375, 377 ff., 456, 489, 494.
Parsifal 39, 86, 103, 125, 205, 323, 376, 433 ff., 458, 486, 487, 489, 513.
Paukenschlag-Ouvertüre 319, 453.
Polonia-Ouvertüre 454.
reindichterische Werke 452, 453.
reinmusikalische Werke 47, 318, 453 ff.
Rheingold, das 86, 133, 401, 457.
Rienzi 52, 58, 131, 330, 335 ff., 456.
Ring des Nibelungen, der 73, 86, 132, 204, 376, 389 ff., 425 ff., 456, 457, 461, 466, 481, 483, 488, 492.
Sarazenin, die 340, 455.
Schäferspiel, das 47, 130, 318.
Sieger, die 205, 400, 443, 456.
Siegfried 86, 116, 401, 457.
„ der junge 401, 457.
„ 's Tod 85, 364 ff., 393 ff., 401, 457.
„ -Idyll 112, 454.
Symphonie C-dur 47, 130, 319, 453.
Szene und Arie 48, 130, 319, 455.
Tannhäuser 57, 73, 93, 131, 132, 204, 341 ff., 377, 456, 489.
Tristan und Isolde 86, 99, 110 ff., 132, 204, 375, 409 ff., 457, 489.
Versuche, erste 47, 129, 318, 455.
Walküre, die 86, 133, 324, 401, 457.
Wieland der Schmied 85, 364 ff., 456.
(Für alle hier nicht angeführten Werke vgl. man Seite 452—458.)

Wagner, Adolf 41, 47, 130.
„ Albert 44, 48, 455.
„ Cosima 112, 115, 122, 487.
„ Franziska (Ritter) 49, 80.
„ Friedrich 40, 44, 129.
„ Gottlob Fr. 40.
„ Johanna Jachmann 49, 474.
„ Klara (Wolfram) 44.
„ Louise (Brockhaus) 44.
„ Ottilie (Brockhaus) 49.
„ Rosalie (Marbach) 44, 49, 50, 455.
„ Siegfried 113, 122, 489.
„ Wilhelmine (geb. Planer) 51, 52, 64, 113.
Wagner, Woldemar, Zuckerbäcker 73.
Wagner-Enzyklopädie 22, 500.
„ -Forscher 18, 311.
„ -Lexikon 22, 366.
„ -Museum VII, 3.
„ -Vereine, die 119, 120, 475, 480, 483.
Wagnerianer 505.
„Wagneriana", Aktiengesellschaft 475.
Wahnfried, Haus 46, 119, 133.
Walewska, Gräfin 94.
Weber, C. M. von 43, 47, 59, 75, 354, 325, 451, 454.
Weinlig, Thomaskantor 47, 130.
Wesendonck, Herr und Frau 76, 80, 454.
Whitney, W. D. 265.
Wieland 42, 248, 296.
Wigand, Verleger 188 (2).
Wigard, Prof. 151, 153.
Wilhelm I., Kaiser 26, 117, 482.
Wille, Herr und Frau 76, 92, 108, 113, 116, 204, 418.
Wittmer, G. 108.
Wolff, Albert 97.
Wolfram, Kaufmann 71.
Wolfram v. Eschenbach 414, 436, 442 (2).
Wolkenstein-Trostburg, Gräfin v. 23, 478.
Wolzogen, Hans Freiherr von 20, 23 (2), 64, 311, 389, 404, 499.
Wort-Tondrama, das 281, 284, 287, 337, 371, 384, 402, 424, 448.
Wort und Ton, das Verhältnis zwischen 218 ff., 430 ff.

Xenophon 252.

Zeller, Prof. E. 276, 508.
Zend-Avesta, die 234.
Zivilisation, die moderne 173, 175, 215, 436, 494, 501.

Hauptwerke von Houston Stewart Chamberlain

Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts

13. Auflage. Zwei Bände von zusammen 1265 Seiten. Geheftet M. 12.—. In zwei Bände gebunden M. 16.50.

„Nun gibt es wohl kein Buch der Neuzeit, das in so hohem Maße den Anforderungen eines Kunstwerks genügte, wie Chamberlains ‚Grundlagen'."
Hermann Graf Keyserling (Rayküll).

Wehr und Gegenwehr

Vorworte zur 3. und zur 4. Auflage der Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts. (In den „Grundlagen" nicht enthalten.) 8°. 108 Seiten. Geheftet M. 1.—. Inhalt: Richard Wagner und Chamberlain — Der Dilettantismus — Die Rassenfrage — Der Monotheismus — Katholisch und Römisch.

Immanuel Kant

Die Persönlichkeit als Einführung in das Werk. 3. Auflage. 8°. 1000 Seiten. Geheftet M. 8.—. Gebunden M. 12.—.

„Chamberlains Werk steht mit einem Schlage in der ersten Reihe aller bisherigen Kantstudien, ja es ist in manchem Betracht die produktivste und originellste von allen."
Nationalzeitung.

Goethe

Handliche Ausgabe in 8°. 56 Bogen. 2. Auflage. Geheftet M. 12.—. In zwei Bände gebunden M. 16.—.

„ . . . . Ein Goethebuch, wie wir ein ähnliches nicht wieder besitzen . . . . eine Schöpfung voll des Lebens und Erlebens, beseelt von einer hellen, ja glühenden Intellektualität . . . . Der Goethe-Erforschung ist ein neues Ventil geöffnet."
Neue Freie Presse, Wien.

Richard Wagner

Text-Ausgabe. 6. Auflage. Ein Band in 8°. Geheftet M. 14.—. Gebunden M. 18.50.

„Aus reichstem Wissen und tiefstem Schauen schreibt Chamberlain anschaulich und daher ungewöhnlich eindrucksvoll. Sein Buch ist unbestritten das gründlichste, umfassendste und vornehmste, das bis jetzt über Wagner geschrieben ward."
Prof. Dr. W. Solther in der Deutschen Monatsschrift.

Worte Christi

Mit einer Apologie und erläuternden Anmerkungen. 7. Auflage. Geheftet M. 3.50. Gebunden M. 6.—.

Politische Ideale

Inhalt: Der Mensch „als Natur" — Die Verneinung — Der Staat — Wissenschaftliche Organisation — Richtlinien. Geheftet M. 1.—. Gebunden M. 3.—.

Parsifal-Märchen

Dritte Auflage. 8°. Geheftet M. 2.—. Gebunden M. 5.—. Inhalt: Parsifals Christbescherung, ein Weihnachtsmärchen — Parsifals Gebet, ein Ostermärchen — Parsifals Tod, ein Pfingstmärchen.

Drei Bühnendichtungen

Groß 8°. Geheftet M. 2.—. Inhalt: Der Tod der Antigone — Der Weinbauer — Antonie oder die Pflicht.

Bildnis Houston Stewart Chamberlains

Pastell von Franz Stassen, gezeichnet in Bayreuth, Sommer 1917. Auf feinstem Kupferdruckkarton, mit dem Namenszug Chamberlains. Kabinettformat M. 2.—. Folioformat M. 6.—.

Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

Im gleichen Verlage erschien:

Houston Stewart Chamberlain

Lebenswege meines Denkens

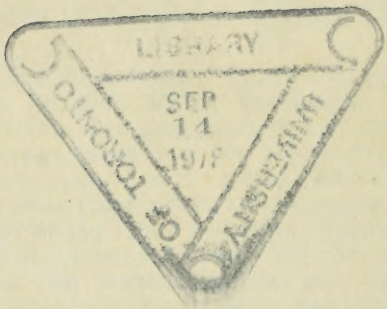
Ein stattlicher Band in Gr. 8°. Gut gebunden M. 18.—

Vorzugsausgabe in schönem Leinen-Einband M. 24.—

Die Schriften Houston Stewart Chamberlains in deutscher Sprache sind bisher in etwa 800 000 Exemplaren verbreitet, mit den fremdsprachigen Ausgaben zusammen in mehr als einer Million. Die »Lebenswege« geben nun den zahlreichen Besitzern und den noch viel zahlreicheren Lesern seiner Bücher den erwünschten Schlüssel — und zwar einen edlen, feingeformten Schlüssel — zu dem Verständnis dieser häufig falsch beurteilten Persönlichkeit. Das Werk schildert in Briefen an seine Freunde, wie der aus einer bemerkenswerten Mischung von normännischem und angelsächsischem mit keltischem und skandinavischem Blute hervorgegangene Engländer einen wichtigen Teil seiner Erziehung in Frankreich genoß, wie er schon als Jüngling in das Anziehungsbereich deutschen Wesens geriet und schließlich aus innerem Gebot zum Deutschen wurde. Es offenbart den Ursprung und Fortgang seiner Beziehungen zu Bayreuth, zeigt den auf dem Wege über das Studium der Naturwissenschaften allmählich erreichten Aufstieg zur Höhe des universal gebildeten Verfassers unvergleichlicher Werke wie die »Grundlagen«, den »Kant«, den »Goethe« und berichtet in einem umfangreichen Schlußkapitel viel Fesselndes und Lehrreiches über Bücher im allgemeinen und die Bücherei Chamberlains im besonderen.

Indessen ist mit dem Gesagten nicht das eigentlich Wichtige an dem neuen Buche bezeichnet. Dieses beruht vielmehr auf dem Stil, der diese «Längsschnitte« durch ein reiches Menschenleben zu einem Kunstwerk stempelt, auf der Fülle der mitgeteilten Tatsachen, Zustände, Erlebnisse, Beziehungen, Anregungen und in der liebenswürdigreinen, oft von Humor verklärten, stets höchst eindrucksvollen Form, in der das Ganze dargeboten wird. Auch wer niemals eine Zeile von Chamberlain gelesen hat, wird seine »Lebenswege« als Buch schätzen und liebgewinnen. — Das Werk ist gut ausgestattet und eignet sich trefflich zum Geschenk von bleibendem Wert, das man immer wieder mit Vergnügen zur Hand nehmen wird.

Ausführlicher Prospekt über das Werk mit Inhaltsangabe kostenlos.


LIBRARY
SEP
14
1917
UNIVERSITY OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
W1C4
1919

Chamberlain, Houston Stewart
Richard Wagner

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 05 25 01 005 3